الاتجاه الوجداني

في الشعر العربي المعاصر

دكتور عبد القادر القط

الناشر
مكتبة الشباب

دكتور عبد القادر القط

الاتجاه الوجداني

في الشعر العربي المعاصر

١٩٨٨

الناشر
مكتبة الشباب
٢٦ ش إسماعيل سري بالمنيرة ت: ٥٥١٨٣٥

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد

كان التقاء الحضارة العربية الإسلامية بالحضارة الأوربية الحديثة أعنف هزة أصابت الوجدان العربي منذ أن أصابه الركود إبان القرون الطويلة من الحكم العثماني. وحين التقى المماليك على صهوات خيولهم المطهمة بجنود نابليون في عدتهم ونظامهم، أواخر القرن الثامن عشر، لم تغن عنهم سيوفهم ولا أسلحتهم العتيقة شيئاً، وأدركوا ـ وأدرك معهم العرب في مصر والشام ـ أنهم يعيشون عهداً قد انقضى ويواجهون حضارة جديدة، لعلّهم قد اتصلوا بها من قبل على نحو أو آخر، لكنهم لم يدركوا مدى ما بلغته من تقدُّم في العلم والثقافة والمدنية حتى اصطدموا بها في ذلك اللّقاء الحربي غير المتكافىء.

على أن العرب سرعان ما أفاقوا من صدمتهم بفضل ما بقي في نفوسهم من عراقة الحضارة، وما ظل لديهم من بعض أمجاد التراث، فبدأوا ينظرون في وضعهم نظرة واعية جديدة، متلمسين في تلك الحضارة وذلك التراث عوناً على المواجهة، باحثين في الحضارة الأوربية الوافدة عما يمكن أن يلائم حياتهم ويضعهم على بداية الطريق نحو نهضة جديدة، دون أن يناقض جوهر قيمهم الدينية والروحية والاجتماعية.

وهكذا بدأت في وقت واحد معاً حركة إحياء لبعض ألوان من التراث العربي، وحركة اقتباس لبعض ثمار الحضارة الأوربية في العلم والفكر والأدب والسياسة والاجتماع ومظاهر المدنية الحديثة. وظهرت ـ بعد أن خفت قبضة الأتراك على مصر، برحيل الحملة الفرنسية وقيام دولة محمد علي ـ طبقة من المثقفين، بعضهم ممن أعادوا دراسة التراث بروح عصرية نسبياً، وبعضهم ممن جمعوا بين التراث وثمار الحضارة الأوربية في العلم والأدب والثقافة بالاتصال المباشر أحياناً، وعن طريق النقل والترجمة أحياناً أخرى.

وأخذ وجه الحياة العربية يتغير بالتدريج وتزداد الصلة بين أرجائه وتبدو على سطحه قضايا مشتركة، وإن اختلفت في درجتها ومقدار وعي الناس بها ومشاركتهم فيها، من قطر إلى قطر. وكان منها ما يتصل بالتوفيق بين أحكام الدين ومقتضيات الحياة الحديثة، ومنها ما يرتبط بألوان من التطور الاجتماعي في نظم التعليم وطبيعة الحياة المدنية ووضع المرأة، وأخرى تنظر في نظم الحكم وأساليب السياسة، وغير ذلك مما يكاد يمس الحياة في جميع جوانبها. ولم يكن من المقبول أن ينبذ العرب قيمهم وتقاليدهم ليأخذوا فجأة بكل ما واجهتهم به الحضارة الأوربية من قيم وتقاليد، ولم يكن من الميسور التمييز الجليّ بين ما يمكن أن يلائم طبيعة حياتهم، وما يمكن أن يصيبها بالبلبلة والتمزق إن هم أخذوه أخذاً متعجلاً دون تمحيص.

وهكذا واجه المثقف العربي منذ البداية مرحلة انتقال جسيم تتميز بالصراع والتناقض. وزاد من حدّة هذا الصراع أن اللقاء بين الحضارة العربية والحضارة الأوربية قد تمّ في جوٍ من الغزو والتسلط وضع المثقف العربي في موقف يتمزق فيه بين تطلع الفكر إلى المعرفة وثورة الوجدان على القهر.

ونشأ عن هذا اللقاء القائم على الصراع شعور قومي جديد أحس فيه العربي عن وعي بالانتماء إلى وطن ترتبط عزته بعزته وتشده إلى أبنائه أواصر التراث والدين واللغة والمصير في مواجهة ذلك الغازي الجديد. وقد كان هذا الشعور القومي قد ضعف في نفوس العرب إبان الحكم التركي الطويل واستعاضوا عنه بالإحساس بالانتماء إلى «وطن» إسلامي كبير، على اختلاف ما يضم من شعوب وما يلحق العرب فيه من مظالم وما يفرض عليهم من تخلف يناقض روح الإسلام وتعاليمه.

وهكذا لم يعد الشعور بالوطن، أمام الغزو الأجنبي وفي غمرة حركات التحرر والاستقلال مجردَ شعور فطري من المرء بأول أرض «مسّ جلده ترابها» أو حنيناً وجدانياً محضاً إلى ذكريات و«مآرب قضاها الشباب هنالك»، كما يقول ابن الرومي، بل أصبح إلى جانب هذا معنى سياسياً وفكرياً ووجوداً اجتماعياً واقتصادياً يرتبط فيه الكيان العام بذات الفرد وتمتزج فيه المصلحة المادية بمثل عليا من الحرية والعزة والحياة الكريمة. ولم تكد تشرف بدايات القرن العشرين حتى كانت ملامح هذا التطور قد اتضحت، ومواقف هذا اللقاء قد تبلورت، وغدا المثقف العربي في غمرة من صراع متعدد الجوانب بين القديم والجديد، في الاجتماع والسياسة والقومية والأخلاق، والأدب والفن.

كان هناك صراع عنيف مع الاستعمار الأوربي ، في مصر والعراق مع الإنجليز ، وفي الشام والمغرب العربي مع الفرنسيين ، وفي ليبيا مع الإيطاليين . وشهد الوطن العربي ثورات استقلال متتابعة في مصر والعراق وسورية ، كما خاض حروب مقاومة طويلة في ليبيا والمغرب العربي .

وكان هناك تطور اقتصادي نمت في ظلّه الطبقة الوسطى بعد أن خفت عنها قبضة النظام التركي ، وأخذ الاقتصاد العربي يحاول أن يصمد أمام الغزو الاقتصادي الأوربي ويفيد من علمه وخبرته ؛ وتطور فكري نمت خلاله حركة الترجمة والتأليف والصحافة والتعليم في مصر والشام ، وغيرهما من الأقطار العربية على اختلاف في الدرجة والزمن ؛ وكذلك تغيرت كثير من الأوضاع الاجتماعية وأساليب الحياة في المدينة ، وتبدلت الأزياء والعمارة والمدرسة والبيت وغير ذلك مما يؤثر في سلوك الناس ويبدل قيمهم ويدفع بهم إلى عالم جديد .

ولعلّ مما يصور إحساس الناس بجسامة ذلك التطور في الحياة حينذاك ، تلك الفكرة التي بنى عليها المويلحي كتابه المعروف « حديث عيسى بن هشام » ففيه يبعث أحد الباشوات من القرن التاسع عشر فيهبط إلى القاهرة « الجديدة » ويشاهد ما طرأ على حياة الناس فيها من تغير يصيبه بكثير من العجب والذهول ، ويدفع به إلى كثير من المفارقات والمواقف المحرجة ، النابعة من اختلاف ما كان قد عاش عليه من قيم خلقية وسلوك اجتماعي ، وما يشهد من قيم جديدة وسلوك حديث . والفكرة دليل على إحساس الناس في ذلك الوقت الباكر بأن حياتهم قد تغيرت تغيراً كبيراً باعد بينها وبين الحياة في القرن التاسع عشر ، واتخذت أسلوباً جديداً ، قد نراه نحن الآن قديماً ، لكنه كان حينذاك وثبة واسعة نحو الحضارة الحديثة .

وفي ظلّ ذلك التطور الممتد من ناحية ، وغمرة ذلك الصراع الحاد من ناحية أخرى ، نشأت طائفة من الأدباء بلغت حداً طيباً من الثقافة والوعي ، وتفتح وجدانها على هذا العالم الجديد بكل ما أتاحه للفرد من شعور بذاته ظل مفقوداً أمداً طويلاً إبان الحكم التركي حتى ردته المعرفة والحرية النسبية والتطلع إلى المشاركة في الكفاح من أجل الاستقلال القومي والرقي الحضاري . والتفت هؤلاء الأدباء - من شعراء وقصاصين وكتاب - إلى وجدانهم ، يرقبون من خلاله عالمهم المتغير ويعبرون عن تجاربهم الفردية ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد .

وليست الذاتية ولا التجارب العاطفية شيئاً جديداً على الشعر العربي، بالطبع. لكننا نفرق بين العواطف الإنسانية العامة التي لا يكاد يخلو منها أدب إنساني في أي عصر من العصور، و«العاطفية» التي تمثل موقفاً خاصاً من الحياة والطبيعة والمجتمع وتغلب على أدب مرحلة من المراحل في مجتمع من المجتمعات حتى تتخذ صور «الظاهرة» المشتركة بين طائفة من الأدباء، سواء في طبيعة التجربة أو أسلوب التعبير عنها. ولعلّ «الحركة العذرية» في الشعر الأموي هي أقرب ألوان الشعر العربي إلى الشعر الوجداني الحديث، وإن اختلفت عنه باختلاف العصر والقيم الاجتماعية والتقاليد الفنية وغير ذلك مما يطبع الأدب بطابعه الخاص.

وقد جرى العرف عند كثير من الدارسين على أن يسموا هذا الاتجاه الوجداني في شعرنا العربي الحديث «بالحركة الرومانسية» مستعيرين هذا المصطلح الأوربي، لما لمسوه من وجوه شبه عديدة بينه وبين تلك الحركة، في دواعي نشأتها وصورة أدبها.

ولا سبيل إلى إنكار وجوه الشبه تلك، لكن هناك مع ذلك وجوهاً من الخلاف تقضي بأن نعدل عن تلك التسمية إلى تسمية تكون أقرب إلى طبيعة الشعر العربي الحديث وما أحاط بنشأته من ظروف محلية خاصة وما تحقق فيه من قيم فنية مميزة. فقد جاءت الحركة الرومانسية في الأدب الأوربي تعبيراً عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربي من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه ويكاد يضع حداً حاسماً بين عالمين مختلفين، في أعقاب الانقلاب الصناعي وحروب نابليون. وقد شمل التحول كل مظاهر الحياة في السياسة والاجتماع والأخلاق والمدنية والأدب والفن، وانتقل الأدب من مرحلة عرفت «بالكلاسيكية الجديدة» إلى مرحلة عرفها الناس باسم «الرومانسية».

أما التغير الذي طرأ على المجتمع العربي فلم يكن - برغم جسامته - على هذا النحو من الحسم والشمول، بل ظلّ محصوراً إلى حد كبير في أبناء الطبقة الوسطى وبخاصة المثقفين منهم، وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعي التحول الجديد.

والحق أننا لو استعرضنا طبيعة التحول الحضاري في المجتمع العربي منذ ذلك الحين حتى اليوم، لرأينا أنه ما زال بعدُ على هذا النحو من البعد عن الشمول والحسم - على اختلاف في الدرجة ما بين قطر وآخر من أقطار الوطن العربي. فالأسرة العربية ما زالت - في الأغلب - تضم أجيالاً ثلاثة يتجاوز الخلاف بينهم ما يكون من خلاف طبيعي بين جيل وجيل - إلى بون كبير في التفكير والسلوك والأخلاق والمدنية بحيث يمكن أن

نرى في كل جيل من الأجيال الثلاثة ممثلاً لمرحلة زمنية بعينها. وما زال الفرق بين الريف والمدينة يتجاوز ما يكون من تباين تستدعيه طبيعة كل من البيئتين وإن اشتركتا في إطار حضاري عام، حتى لتمثل كل بيئة مجتمعاً يكاد يكون مستقلاً في قيمه وأخلاقه ومستواه الحضاري والمدني. بل إن الأحياء في المدينة الواحدة تختلف فيما بينها هذا الاختلاف الكبير، كما تختلف شوارعها في بعض الأحيان. فقد ينعطف المارّ من شارع عصري ليجد نفسه في أزقة تنقله إلى نمط بعيد كل البعد عن مظاهر الحياة الحديثة في الشارع الكبير.

لذلك «تعايشت» كثير من الاتجاهات الأدبية في الوطن العربي مع أن كلاً منها يمثل مرحلة حضارية بعينها، وظلّت الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية تعيش جميعها جنباً إلى جنب وإن غلبت إحداها حسب طبيعة المرحلة والعصر.

ولهذا آثرنا أن نعدل عن مصطلح «الحركة الرومانسية» إلى الاتجاه الوجداني، وإن تسامحنا أحياناً فاستخدمنا المصطلح الأوربي كلما اقتربت طبيعة الشعر أو موقف الشاعر من طبيعة الرومانسية الأوربية اقتراباً يأذن باستخدامه. فنحن - مع ما أبدينا من «تحفظ» - لا نستطيع أن ننكر وجوه الشبه العديدة بين الحركة الرومانسية والاتجاه الوجداني في شعرنا الحديث. وإذا كانت الذاتية ومواجهة التحول الحضاري هما محورا الأدب الرومانسي الأوربي، فقد كانتا محور الحركة الوجدانية في الشعر العربي الحديث كذلك، وإن اختلفتا، كما ذكرنا، في العمق والشمول.

وليس من قبيل المصادفة أن الأدباء العرب المحدثين قد تجاهلوا الاتجاه الواقعي في الحركة الأدبية الأوربية، وقد كان سائداً حينذاك، وارتدّوا إلى الوراء ليقتبسوا عن طريق الترجمة والاحتذاء من نتاج الحركة الرومانسية في نظريتها وتطبيقها بعد أن كان عهد ازدهارها قد انقضى منذ سنين. ذلك لأنهم قد وجدوا في الأدب الرومانسي وطبيعة المرحلة التي ازدهر فيها صورة - وإن اختلفت في بعض ملامحها ودرجتها - لما يعانون من صراع بين القديم والجديد ومن إحساس حاد بالذات ومن تطلع إلى المشاركة في تطور المجتمع الجديد.

وما كانت الواقعية لتصلح تعبيراً عن هذا الوجدان المبلبل أمام مرحلة انتقال معقدة سريعة يصعب رصدها ورسم تفصيلاتها وانتقاء نماذج بشرية وأنماط اجتماعية منها، كما يفعل الأديب الواقعي في مجتمع قد استقرت قيمه واتضحت معاييره. فالواقعية وليدة

مجتمع قد تجاوز مرحلة الانتقال إلى حياة ثابتة تتطور ببطء غير ملحوظ يسهل معه ملاحظتها ومراقبة سلوك أفرادها وبنائهم النفسي ودقائق المجتمع الذي يعيشون فيه، على حين يواجه الأديب في المجتمع المتحول عالماً دائم التغير يستعصي على الملاحظة الثابتة ويصعب الاهتداء إلى وجه الحق والسلامة فيه، فيعدل عن رصد واقع العالم الخارجي إلى التعبير عن «وقع» هذا العالم على وجدانه هو، ويصبح الوجود الباطني للأديب الرومانسي هو الوجود الحقيقي عنده لتلك المظاهر الخارجية التي لا تثبت على حال، والتي تنطوي في كثير من الأحيان على المفارقة والتناقض.

لذلك يستبدل الأديب الرومانسي بالنظرة العقلية المتّزنة في الأدب الكلاسيكي، والنظرة الناقدة الراصدة في الأدب الواقعي، ذلك الجيشان العاطفي الذي يزخر به وجدانه المبلبل أمام ذلك العالم المتغير في الخارج، المشدود في وجدانه بين التراث والعصرية والماضي والحاضر. ويتجاوز هذا الوجدان في التعبير الفني منطق العقل فيقيم علاقات جديدة بين الأشياء عن طريق الخيال البعيد والاستخدام الجديد لألفاظ اللغة وأساليبها.

وقد رمى كثير من الدارسين ذلك الأدب الوجداني - لما لمسوا فيه من مظاهر خاصة لذلك الصراع والبلبلة - بالسلبية والتشاؤم والشك في طبيعة الحياة والناس، والفرار منهم إلى الطبيعة النقية، عجزاً منهم عن «التكيف» أمام مقتضيات التحول الحضاري الكبير.

والحق أن الحركة الوجدانية - شأنها في ذلك شأن كل حركة أدبية كبيرة تمثل مرحلة انتقال حضاري - ما كان يمكن أن تكون على هذا النحو من السلبية التي تُفقدها مبرر وجودها ووظيفتها بوصفها عاملاً مهماً من عوامل التغير ومظهراً فنياً من مظاهر التعبير عن طبيعته. وكل حركة من هذا اللون لا بد أن تقوم على مبادىء إيجابية تمثل مقتضيات المرحلة التي استدعت نشأتها بعد أن أصبحت قيم المرحلة القديمة السابقة غير قادرة على البقاء وغير صالحة له.

والحركة الوجدانية حركة إيجابية تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت ضائعة مقهورة في ظل عهود طويلة من الجهل والتخلف والظلم، وتقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة ووعيه الاجتماعي وحسّه المرهف وتطلعه إلى المثل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفّة، وعشق للجمال والكمال ونفور من القبح والتخلف. وقد حملت هذه الحركة - من الناحية الفنية - عبء التجديد والخروج

من أسر الأنماط الشعرية القديمة المكررة على مرّ العصور، وابتكار «صيغة» شعرية حديثة يمتزج فيها التراث بالعصرية وتكتسب فيها الألفاظ دلالات حديثة وقدرة جديدة على الإيحاء كانت قد فقدتها في الصيغ النمطية التقليدية، وتقوم فيها الصور الشعرية على مفهوم فني حديث ينتفع بالنظريات الجديدة في الأدب والفن والموسيقى واللغة.

والحق أنه يمكن أن يقال إنها أكبر حركة تجديد شهدها الشعر في تاريخه الطويل، لا يمكن أن يقاس إليها تجديد العذريين ولا أصحاب الموشحات. فبرغم ما قام به العذريون من تجديد عظيم في التجربة والمعجم والصورة الشعرية، ظلوا بالضرورة مشدودين إلى تراثهم السابق في الشعر الجاهلي محدودين بظروف العصر وما يأذن به من مدى في التجديد. وأما أصحاب الموشحات فقد عنوا بالشكل الخارجي للموشحة عناية جنت على الانطلاق في بناء الصورة الشعرية واستخدام اللغة وجعلت الموشحة في كثير من الأحيان أقرب إلى البناء الهندسي منها إلى الإبداع الشعري. لذلك ظل أثرها محدوداً في الشعر العربي ولم تأخذ عند الشعراء مكان القصيدة التقليدية.

وإذا كنّا نؤكد على الجانب الإيجابي لتلك الحركة الشعرية الكبيرة، فإن ذلك لا يعني إنكار وجوهها السلبية. على أن كثيراً من هذه الوجوه هي في حقيقتها احتجاج وجداني على بعض ما عجز الشاعر الوجداني عن إدراكه إدراكاً عقلياً واعياً، أو رفضٌ لما لم يستطع أن «يتكيف» معه من أوضاع كانت ما تزال تتأرجح بين القديم والجديد، في صورة غائمة لا سبيل إلى تبين الحق والسلامة فيها، إلا في بعض الحالات المرَضية عند بعض هؤلاء الشعراء. ومهما يكن من أمر هذه المظاهر السلبية فإننا نودّ أن نعكس المنهج المتبع في دراسة تلك الحركة فنلتفت في المحل الأول إلى دورها في مرحلة الانتقال الحضاري ونفسر جوانبها الأخرى تفسيراً يقربها بلا تعسف إلى طبيعة الحركات الأدبية الكبرى ووظيفتها الإيجابية.

والحق أن الدارسين حين ينسبون تلك السمات إلى الأدب الرومانسي يغفلون ما بين أدباء الحركة الواحدة من فروق في المزاج والثقافة والبيئة الشخصية، ويتخذون من تلك السمات دليلاً على طبيعة الحركة وأدبها على اختلاف ألوانه. غير أننا لو خلصنا من تلك النظرة المألوفة الشاملة، لأدركنا أن الأدباء الوجدانيين ـ والرومانسيين ـ يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً في الموقف والفن، فليس وردزورث وبيرون وشيلي وكيتس ـ من الرومانسيين الإنجليز ـ سواءً في طبيعة التجربة الشعرية وفي الصورة الفنية، وليس علي محمود طه وإبراهيم ناجي والشابي والتيجاني يوسف بشير وإيليا أبو ماضي وإلياس

أبو شبكة وغيرهم من الوجدانيين العرب صورة مكررة في موقف كل منهم من الحياة والطبيعة والمجتمع وفي التعبير الفني عن ذلك الموقف. فقد نجد عند أحدهم التفاتاً ملحوظاً إلى الطبيعة، وعند آخر انشغالاً واضحاً بالحب، وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبة. وقد نرى في أسلوبهم الفني توازناً بين القديم والجديد أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية، أو تأثراً بأساليب وافدة أو ابتكاراً ذاتياً يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر الحديث.

وقد قرّ في نفوس الكثيرين أن الاتجاه الوجداني - أو الرومانسي - يرتبط بموضوعات بعينها، كالطبيعة والحب. ولا يمكن أن ينكر دارس جنوح أصحاب هذا الاتجاه نحو التجارب العاطفية ومشاهد الطبيعة، لكنا نود أن نقرر أن التجربة في ذاتها لا تصنع أدباً رومانسياً أو كلاسيكياً أو واقعياً، أو منتمياً إلى غير هذه من المذاهب الفنية، وإنما يتحقق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه، أي بالتصور في الموضوع، والصورة في الشكل. فكل موضوع يمكن أن يكون في ذاته مجالاً لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصور الأديب له وموقفه منه وتعبيره الفني عنه. وليست الطبيعة والحب بجديدين على الشعر العربي، لكن الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجاً يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجود الداخلي، فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية التقليدية، ويصبح للشعر مستويان أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع. وليس كل شعر وجدانيّ على هذا النحو بالضرورة، ولا يعني ذلك أيضاً تجاهل التجربة الذاتية العاطفية أو الاستهانة بذلك المستوى الأول للقصيدة، فالشعراء الوجدانيون يتفاوتون في ذلك حسب موهبة كل منهم واتجاهه الفني وطبيعة تجربته وموقفه العام من الحياة والناس. ونستطيع أن نجد شبيهاً لذلك في حركة الشعر العذري التي هي نظير الاتجاه الوجداني في الشعر الحديث.

ومن دوران التجربة حول الذات وانطلاق الصورة الفنية من الوجدان يتسم الشعر الوجداني بسمات فنية عرف بها، من ميل إلى الصور الخيالية والتجسيم والألفاظ الشعرية المحملة بدلالات شعورية غير مقيدة بمعان مادية محدودة، مما نرجو أن يكون موضع دراستنا في هذا الكتاب.

ويعنى الدارسون عندنا عناية ظاهرة «بموضوع» الشعر الوجداني فيحللون ما

يتضمنه من معانٍ نفسية وأخلاقية ومواقف حضارية وغير ذلك ما يتصل بمضمون الشعر أكثر من اتصاله بصورته الفنية. ومثل هذه العناية شيء مشروع تبرره طبيعة ذلك الشعر، لكنها تظل عديمة الجدوى إذا لم تقترن بدراسة فنية وافية للأداء الشعري وما تحقق فيه من مقومات خاصة. وليس من الجدي في مجال الدراسة الفنية أن يكتفي الدارس - كما هو معهود في كثير من تحليلنا للشعر - بنثر القصيدة أو أبيات منها والإشارة العارضة إلى بعض مظاهر فنية تردّه في الغالب إلى الحديث مرة أخرى عن المضمون، ولا تقوم على استقراء مفصل في محاولة للكشف عن ظواهر كلية وراء «جزئيات» التصوير والتعبير.

ونستطيع هنا أن نشير إلى بعض الظواهر الكلية في شعر هؤلاء الوجدانيين تنبع من طبيعة العصر والتجربة وانصهار الأفكار في وجدان الشعراء حتى تستحيل إلى إحساس مشبوب، مرجئين التفصيل إلى الدراسة التطبيقية.

فالشاعر الوجدانيّ يرقب بوجدانه مجتمعاً مشدوداً بين أطراف القديم ومشارف الجديد. وهو لهذا مجتمع مليء بالمتناقضات إلى حد يتجاوز التناقض الطبيعي في مجتمع مستقر. والشاعر - إلى جانب ذلك - يشعر شعوراً عاماً بما تنطوي عليه نفسه هو من تناقض بين الرغبة والمثل الأعلى والإرادة والقدرة، والانجذاب نحو الماضي والاندفاع نحو المستقبل.

لذلك تكثر «المقابلة» في أشعار هؤلاء الوجدانيين فتكون محوراً لكثير من صورهم الشعرية وتعبيراً عن إحساسهم الحاد. وقد تكون تلك المقابلات عميقة مركبة، وقد يكتفي الشاعر منها بمقابلات يسيرة لفظية - كالمعهود في الشعر العربي القديم.

على أن يقظة وجدان الشاعر وتفتحه على ما حوله يدفع بالشاعر - داخل تلك المقابلات - إلى استقصاء الصورة الشعرية الواحدة وبنائها على كثير من الأجزاء المتماثلة التي تكون في تكاملها ذات إيحاء واحد. فإذا أراد - مثلاً - أن يقابل بين كآبته وفرحة الطبيعة من حوله - استقصى مظاهر الكآبة المادية والنفسية في أجزاء متماثلة متقاربة الدلالة، ثم قابل بينها وبين صورة مستقصاة أخرى لمظاهر الجمال والسعادة في الطبيعة. وهكذا تجمع الصورة الشعرية الوجدانية - في كثير من الأحيان - بين التناقض والتماثل معاً.

ولما كان إحساس الشاعر الذاتي يلوّن صوره بلونه الخاص ويبعد به عن الأنماط الموضوعية المألوفة في الشعر الكلاسيكي. فقد كان عليه أن يبتدع لنفسه معجماً شعرياً

جديداً يعتمد - في الأغلب - على ألفاظ « شفافة » إن صح هذا التعبير، ترتبط بإيحاءات نفسية ووجدانية عديدة أكثر من ارتباطها بدلالات مادية محدودة. ويختلف الشعراء الوجدانيون في هذا المجال بمقدار سيطرتهم على اللغة ومعرفتهم بالتراث، وحسب إحساسهم العصري بإيقاع الألفاظ ودلالاتها ورموزها. فمنهم من يجنح إلى استخدام المعجم الشعري الوجداني المألوف عند بعض الوجدانيين القدماء كالشعراء العذريين مع لمسات عصرية تقيم توازناً بين العراقة والحداثة، ومنهم من ينتقي طائفة بعينها من الألفاظ يخلع عليها دلالات جديدة ويتخذ منها رموزاً على أحاسيسه وموقفه من الطبيعة والمجتمع، بحيث يغلب على أسلوبه طابع التجديد والابتكار والحداثة الظاهرة. وتختلف الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء، فتكون أحياناً « بسيطة » يعتمد فيها الشاعر على ما في معجمه وإيقاعه وبناء عبارته من إيحاء بصدق العاطفة وحرارة الإحساس، وتكون أحياناً مركبة حافلة بمجازات تصل أحياناً إلى حدّ التجسيم.

ومن هذا التناقض والتماثل اللذين أشرنا إليهما، ومن ارتباط التجربة الشعرية عند هؤلاء الشعراء، بلحظة وجدانية واحدة، أو « موضوع » واحد، تكتسب الصورة الشعرية كثيراً من التماسك وتقوم بين أجزائها صلات معنوية أو لفظية تشد بعضها إلى بعض.

ومن الأفكار السائدة عن هؤلاء الشعراء أنهم عدلوا عن إطار القصيدة القديمة إلى القصيدة القائمة على نظام المقطوعة. والحق أنهم قد راوحوا بين النسقين وكان أغلب شعرهم - وبخاصة في المراحل الأولى - في إطار القصيدة التقليدي. لكنهم استطاعوا في كلا النظامين أن يحققوا ذلك التماسك الذي أشرنا إليه، وتلك السمات الفنية التي ذكرناها، فأصبحت القصيدة في الإطار التقليدي ذات مسحة عصرية غالبة في معجمها وعباراتها وبناء صورها.

ولما كان الاتجاه الوجداني قد بدأ مع حركة الإحياء التي ردت إلى الشعر العربي ما كان قد فقده من لمسات وجدانية ذاتية، ثم نما مع حركات التجديد حتى ازدهر منذ العقد الثالث من هذا القرن حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وبدأ بعد ذلك في التراجع أمام تيار الواقعية الجديد، فقد قسمنا دراستنا إلى أربع مراحل: الأولى حركة الإحياء وامتدادها العصري عند شوقي وحافظ ونظرائهما في الوطن العربي، والثانية حركة الريادة والتجديد، والثالثة فترة الازدهار والنضج، ثم المرحلة الرابعة عند جيل من الشباب وطائفة من الشعراء بدأوا بداية وجدانية وانتهى أغلبهم إلى اتجاه واقعي في « الشعر الحر ».

المرحَلة الأولى

حَركة الإحيَاء .. وعودة الذاتية

حركة الإحياء .. وعودة الذاتية

أفاض الدارسون الحديث عن حركة الإحياء في الشعر العربي وأسبابها الفكرية والاجتماعية والسياسية، والحضارية بوجه عام. وليست غايتنا أن نعرض لتلك الحركة بكل تفصيلاتها بل نود أن نمس من جوانبها ما يتصل بالتمهيد للحركة الوجدانية في شعرنا الحديث.

ومن المعروف أن بوادر التطور الحضاري في الوطن العربي قد بدأت على نحو ملحوظ منذ أن اتصل العرب بالحضارة الأوربية الحديثة إبان الحملة الفرنسية على مصر والشام والسنوات التي تلتها. ومنذ ذلك الحين بدأ العرب يفطنون فطنة واعية - عن طريق المشاهدة والمقارنة - إلى ما أصاب حياتهم من تخلف في العهود التركية، وإلى ما حققت النهضة الأوربية من تقدم بعيد، وراحوا يحاولون التزود بمعارف تلك الحضارة الجديدة ويأخذون بما أخذ به الأوربيون من أسباب في بناء نهضتهم الحديثة.

وتجد الأمم نفسها مدفوعة بحكم طبيعة الوجود الإنساني الممتد بين الماضي والحاضر والمستقبل إلى أن ترجع إلى ماضيها وتراثها تستمد منهما ذخراً لنهضتها الجديدة بعد عصور التخلف أو الركود الطويلة. وكما لجأ الأوربيون إلى تراثهم الإغريقي والروماني القديم يلتمسون فيه ذخراً ينتفعون به في بناء نهضتهم الحديثة ويربطون به بين حاضرهم وماضيهم، عاد العرب إلى تراثهم في الفكر والأدب والثقافة يفتشون فيه عن قيم تصلح أن تكون بداية لنهضة جديدة، جامعين إلى ذلك النظر من جديد في حياتهم الروحية ملتمسين في منابع دينهم الأولى - خلال حركات الإصلاح - ما يحقق التوازن بين طبيعة

الحياة القديمة ومقتضيات الحياة في المجتمع الحديث.

وكان الشعر ـ كما هو معروف ـ قد انتهى منذ أواخر العصر العباسي حتى ذلك الحين إلى درك من الضعف لا سبيل إلى خلاصه منه والعودة من جديد إلى طريق الفن الصحيح إلا بالاهتداء إلى نقطة بدء صالحة للسير على ذلك الطريق. وهكذا بدأ الشعراء بالتدريج يعودون إلى أساليب الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره ناظرين إلى ما كان منها أقرب في روحه ولغته إلى طبيعة العصر الحديث. وكان العصر العباسي وبعض جوانب من العصر الأموي أقرب تلك العصور الى تلك الطبيعة وأصلحها لتلك البداية المنشودة، وإن ظل الشعراء مع ذلك يستمدون من الشعر الجاهلي بعض قيمه وتقاليده التي غدت تراثاً للشعر العربي على مرِّ العصور.

وقد أتيحت للشعر حينذاك موهبة كبيرة وضعته على أول الطريق إلى النهضة الحديثة هي موهبة محمود سامي البارودي، وإن سبقه بعض الشعراء الذين مهدوا له السبيل، وعاصره آخرون في بعض أرجاء الوطن العربي لعل أبرزهم إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ ـ ١٩٠٦) ومحمد سعيد حبوبي (١٨٥٠ ـ ١٩١٥).

على أن دور اليازجي يقتصر في هذا المجال على بلوغ بعض ما في الشعر العربي القديم من سلامة العبارة ومتانة الأسلوب وجهارة الإيقاع، لكنه يفتقد في جملته تلك اللمسات الذاتية التي تكسبه شيئاً من «الطرافة» أو العصرية أو ترتفع به إلى مستوى يتجاوز مجرد محاكاة القديم. ولعل أقرب نماذجه إلى التوفيق ـ في ذلك الإطار التقليدي الغالب ـ قوله من قصيدة بعنوان «الزُّهرة»[١]:

قــفْ بي نحيي ربــاهــا أيهــا الحــادي
فتلــك أبيــاتهــا في عــدوة الوادي
قــد خيّمــت بــاللوى الغربي، ضــاربــة
عليــه أطنــابهــا، من غــير أوتــاد
مقيمــــــة. لم تُقم إلا عــــــلى سفر
مــا ينقضي بــين تــأويــب وإسآد
تمشي الهويــني كمــا مرَّ النسيم ضحــى
في هودج من شعــــاع النور وقّــــاد

---

١) نوابغ الفكر العربي ـ الشيخ ابراهيم اليازجي ص٤٥.

يحجّب البعد سيماها، فإن قربت
صدَّت دلالا فزادت غُلة الصادي
يسارق الطرف عين الشمس منظرها
فالشمس من دونها حلت بمرصاد
حتى إذا هجعت في ليلها ظفرت
منها العيون بلمح المبسم البادي
فنبئينا، رعاك الله، جارتنا
بل أنت سوغ لنا من عهد ميلاد(1)
قد انقطعنا فما إنْ بيننا صلة
ولا سبيل لملاّح ولا حادي
ولم يكن بيننا سدّ وقد ضربت
أيدي الفضا دون لقيانا بأسداد
ما إن ينالكُمُ للبرق منطلق
ولا يقرِّب منكم سير منطاد

أما الشاعر العراقي محمد سعيد حبوبي فهو كذلك شاعر تقليدي يحاكي القديم محاكاة تنقصها الموهبة وتغلب عليها روح الصنعة في العصور المتأخرة، من تتابع التشبيهات المستهلكة والجناس المتكلف والأوصاف المألوفة والمبالغة المسرفة في إطار من شعر المناسبات و«الإخوانيات» لا صلة له بوجدان الشاعر. ويمكن أن يتخذ الدارس من أية قصيدة في الديوان نموذجاً لذلك التقليد، إذ يكاد يكون صفة مشتركة بينها جميعاً، على اختلاف في الدرجة. ويعود اختفاء ذاتية الشاعر إلى طبيعة موهبته من ناحية، وإلى حياته التي خلت من الأحداث ومضت في طريق رتيب هادىء، سواء في تحصيل العلم أو في تدريسه.

ومن نماذج التقليد عنده قوله في مطلع قصيدة قالها (مهنئاً سدرة الروضة الحيدرية)(1):

لُحْ كوكبا وامشِ غصنا والتفتْ رِيما
فإنْ عَداكَ اسمُها لم تعدُكَ السيما

---

(1) جاء في هامش المختارات من شعر اليازجي: السوغ الذي ولد على آثره ولم يولد بينهما.

(1) الديوان ص٩٩.

وجــه أغرّ وجيــد زانــه جَيَــد
وقــامــة تخجــل الخطيّ تقويــا

يــا من تجــلَّ عن التمثيــل صورتــه
أأنــت مثَّلــت روح الحسن تجسيا؟

نطقت بـالشعر سحرا فيـك حـين بـدا
هـاروتُ طرفِـك يُنشي السحر تعليا

فلو رأتــك النصــارى في كنــائسهــا
مصوَّراً ربَّعــت فيــك الأقــانــيا!

إذا سفرتَ تولّــى اتقــى صنمــا
وإن نظرتَ توقــى الضيغمُ الرِّيــا

من لي بـأَلْمَـى نعيمي بـالعـذاب بـه
والحــب أن تجـد التعـذيـب تنعـيا

لو لم تكن جنــة الفردوس وجنّتــه
لم يسقِــني الرِّيــق سلسالا وتسنــيا

ألقــى الوشاح عــلى خصر توهمــه
فكيــف وشّح بــالمرئيّ موهومــا!

ورجّ أحقــاف رمــل في غــلائلــه
يكــاد ينقــدّ عنهــا الكشح مهضومــا

إنْ آلم الحجْــل ساقيــه فــلا عجــب
فقــد شكــى من دقيــق الـدَّرز تـأليما

الردف والساق ردّا مشيَــــــــهُ بَهَرا
والــدرع منقــدّة والحجــل مفصومــا

وليس الدارس في حاجة إلى الإلحاح على بيان مظاهر التقليد في هذه الأبيات واعتماد الشاعر فيها على التشبيهات المألوفة المتتابعة المبتسرة، كما في البيت الأول، والمبالغات المسرفة في صورة من الصنعة اللفظية الواضحة، كما في قوله:

لو لم تكن جنــة الفردوس وجنتــه
لم يسقــني الريــق سلسالا وتسنــيا

والأوصاف التقليدية للجمال القائمة أيضاً على المبالغة، في حديثه عن دقّة الخصر

وامتلاء الساقين وغير ذلك من الأوصاف التي تذكرنا بأمثالها من الشعر العباسي حين غلبت عليه عند بعض الشعراء تلك المبالغات المقوتة.

ويعتمد الشاعر - كما هو واضح - على الجناس المألوف أيضاً في قوله « جيد زانه جيد.. قامة تخجل الخطي تقويماً.. فإن عداك اسمها لم تعدك السيما ».

على أن ديوان الشاعر يبدأ بمجموعة كبيرة من الموشحات كان من الممكن - لطبيعة الموشحات العاطفية وإطارها المرن - أن تخرج بالشاعر من دائرة التقليد الضيقة إلى شيء من شعر الوجدان، أو إلى النظر بشيء من الأصالة في أمور الحياة والطبيعة والنفس الإنسانية، لكنه يمضي فيها هي الأخرى على طريقته في المحاكاة، فيقول مثلاً في مقاطع من إحدى موشحاته[1]:

بحر جودٍ في ورود أو صـــــــدورْ
عـــبّ حـــتى جـــاز أوكـــار النسور
تغرق الشّعري بـــــــه وهي العَبور
وتسامي سمكـــــاً فيـــــه السِّمـــاك
سائغا مورده لم يأجنِ

عقـــد العـــلم لـــه تـــاج الفخـــار
ولـــكم طـــاولَـــه قرم فخـــار
أين شهـــب الليـــل من شهـــب النهـــار
فليخفّـــض إنـــه ليس هنـــاك
وليعرّج للحضيـــض الأوهن

لا تقِسْه في ذكـــاء بـــإيـــاسْ
وبمعنٍ كرمـــا . إذ لا يقـــاس
خـــالـــصُ التـــبر بقطر أو نحاس
هـــل ترى التـــاج كنعـــل أو شراك
أم سنا الشمس كليلٍ أدكن

وليس الدارس في حاجة إلى بيان ما في هذه المقاطع من تجنيس مصطنع ومقابلات متكلفة وتشبيهات مألوفة و« نظم » بعيد عن روح الشعر.

---

(١) الديوان ص٩٦.

ونستطيع أن نضمّ إلى اليازجي والحبوبي - وإن تأخر عنهما قليلاً - الشاعر العراقي المولد والنشأة، المصريّ الإقامة والوفاة عبد المحسن الكاظمي (١٨٦٥ - ١٩٣٥). وهو شاعر قديم النزعة مقلد في معجمه وصوره وإيقاعه، لا يكاد يجد القارىء في شعره أي إحساس بالحداثة أو روح العصر. ومن نماذج نزعته التقليدية قوله من قصيدة بعنوان «بدور فضلك ما لهن أفول»[1]:

لـــك في الحُشاشة يـــا أُمـــيم مقيــلُ
رَبْــــــع أغرّ ومنزل مـــــــأهولُ

عونـــان، عيـــني والفؤاد، عـــلى دمي
من لي بــــه؟ والقـــاتـــل المقتولُ!

فعـــلى أسيـــل خـــدودِ آرام النقـــا
أمست نفوس العـــاشقـــين تسيـــل

ميـــل كـــأن عهودهـــا بقـــدودهـــا
معقودة فتميـــل حيـــث تميـــل

مِن كـــل مـــاطلـــةٍ لوت ديّـــانَهـــا
كيـــف التقـــاضي والغريم مَطول؟

لا تـــأملنْ صلـــة وإن هي واعـــدت
هيهـــات، كـــل عِـــداتهـــا تـــأميـــل

قـــد حرّمـــت وصـــلي وحـــلّ لهـــا دمي
فغـــدا لهـــا التحريم والتحليـــل

نفسي الفـــدا لقوامهـــا ورضـــابهـــا
هـــذاك عسّـــال وذا معســـول

أمسى الهوى جُمَـــلاً ففـــاز ببعضهـــا
بعـــض وأصبـــح عنـــديَ التفصيـــل

وتنزلـــت سُوَر الغرام عـــلى الورى
مـــدحـــاً فكـــان بمـــدحيَ التنزيـــل

* * *

(١) الديوان ص٤٣.

أما البارودي فقد أتاحت له موهبته وظروف حياته أن يؤدي دوره في حركة الإحياء تلك، على خير ما كان يمكن أن يؤدّي في ذلك العصر. فشعره يكاد يشبه - في نسجه ومعجمه وبناء عبارته وصوره وأخيلته - شعر الكبار من شعراء العصر العباسي، وشعر العذريين من شعراء الدولة الأموية، ومع ذلك يتميز بلمسات «عصرية» تنم عن انتمائه إلى العصر الحديث، وهي لمسات تظل مجرد إحساس خفيّ يشيع من وراء كثير من مظاهر التقليد.

والبارودي لا يخفي احتذاءه تلك النماذج القديمة بل إنه كثيراً ما «يعارضها» غير مصرح أحياناً ومصرحاً في أحيان أخرى، كما في قوله من قصيدته التي يعارض فيها قصيدة أبي نواس المعروفة في مدح الخصيب:

فلو كنـــتُ في عصر الزمـــان الــذي انقضى
لَبَــــاءَ بفضـــــلي جرول وجرير
ولو كنـــت أدركـــت النواسيّ لم يقـــل
أجـــــارةَ بيتينـــــا أبوك غيور

على أن المكانة الشعرية التي تبوأها البارودي في عصره تنبىء بأن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً غير مجرد تقليد القديم. فقد كان الشعر القديم بين أيديهم في الدواوين وكتب الأدب، يستطيعون أن يقرؤوه متى شاءوا فيجدوا فيه من الأساليب القديمة الأصيلة ما لعلهم لا يظفرون بمثله عند البارودي، إن كان ما يبتغون هو مجرد الأساليب الشعرية القديمة. حقاً، إن الشاعر كان يعيش بينهم، وإن تفوقه في هذا النمط العالي من الشعر القديم قد رد إليهم ثقتهم بمواهبهم المعاصرة، وبعث في نفوسهم شيئاً غير قليل من «الزهو» والإعجاب بشاعر «معاصر» يستطيع أن يجاري فحول الأقدمين على هذا النحو؛ لكن ذلك وحده لم يكن ليجعل للبارودي كل هذه المكانة الكبيرة في نفوس الناس إذا لم يكن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً جديداً غير مجرد القدرة على المحاكاة.

فما الذي جعل الناس يكبرون الشاعر كل هذا الإكبار ويتغاضون عن كثير مما في شعره من مظاهر التقليد البيّن؟.

أغلب الظن أن ذلك يعود إلى عنصر جديد ردّه البارودي إلى الشعر العربي بعد أن كان قد فقده قروناً طويلة، غلب عليه فيها الاحتراف والمديح والإخوانيات والمناسبات. هو عنصر «الذاتية».

ـ وليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها ـ وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية ـ بل أنْ يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية.

ومن المعروف أن حياة البارودي قد حفلت ـ منذ صباه ـ بالأحداث والتجارب، فخاض وهو شاب حرب كريت، ثم عاد فاشترك في حرب البلقان، ثم قدر له أن يضطلع بدوره المعروف في الثورة العرابية وأن تنتهي حياته بالنفي سبعة عشر عاماً فقد أثناءها زوجه وبعض ولده وكثيراً من أصدقائه في أرض الوطن، ودبت إلى جسده الشيخوخة وإلى روحه اليأس. وقد فرضت هذه التجارب والمحن على الشاعر أن يرتد إلى ذاته فينبعث في شعره من الحرارة والعواطف الممتزجة بالبصيرة الصادقة ما لا ينبع إلا من التجربة والملاحظة الدائبة للنفس والحياة والناس.

وهكذا اجتمع في شعر البارودي أسلوب، إن يكن قديماً فهو على أية حال جديد بالنسبة إلى عصره متفوق كل التفوق بالقياس إلى عصور التخلف، وتجربة صادقة ولمسات ذاتية طالما افتقدها الشعر العربي في تلك العصور.

والحق أن هذه الذاتية لا تبدو في تعبير الشاعر عن مأساته وعن الأحداث الكبرى في حياته فحسب، بل نراها كذلك في كثير من تجاربه الشعرية الأخرى وبخاصة في وصف الطبيعة بمنفاه في جزيرة «سرنديب». فالطبيعة هنا متميزة كل التميز عن الطبيعة في مصر، يصفها الشاعر بأسلوبه التقليدي لكنه لا يصورها تصويراً «نمطياً» أو مصنوعاً كالمألوف في كثير من أوصاف الطبيعة في العصور السابقة، بل يرسم صوراً حية لجبال تلك الجزيرة وأنهارها وأمطارها الغزيرة وجداولها الجارية وضبابها الكثيف وخضرتها اليانعة وغير ذلك مما يحس القارىء معه ـ من وراء الأسلوب البادي الحرص على الجزالة المسرفة والصور المبالغة ـ بأثر التجربة الصادقة والملاحظة الواعية.

لذلك استطاع الناس أن يغفروا للشاعر كثيراً من مظاهر التقليد الواضحة، إذ وجدوا وراء تلك الصور التقليدية شاعراً يعيش الحياة بمسراتها وأشجانها ويفتح الحزن بصيرته على كثير من حقائق النفس والأخلاق فيصوغها صياغة تنبض بالحرارة والصدق مهما تكن طبيعة أسلوبها التقليدي، فأقبلوا على شعره وأحلّوه من نفوسهم تلك المكانة المرموقة.

ومن هنا يمكن أن نقول - على ما يبدو في القول من مفارقة - إن البارودي برغم نزعته التقليدية الغالبة يعدّ «إرهاصاً» للحركة الرومانسية التي قدر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من «الذاتية» والتجربة الشخصية.

ولا تقتصر طلائع الرومانسية في شعر البارودي على التفاته إلى ذاته، بل تبدو كذلك في إحساسه بكثير من المشاعر الرومانسية المألوفة في الشعر الوجداني وأسلوب تعبيره عن تلك المشاعر. والغربة - سواء كانت غربة مادية أم روحية - شعور يتردد كثيراً عند الوجدانيين المحدثين كما تردد من قبل عند نظائرهم من العذريين. ولا يفتأ البارودي يتحدث في شعره عن غربته مازجاً بين صورتها المادية وآلامها النفسية إلى أن تغدو أحياناً غربة روحية خالصة، حتى قبل أن تحل به محنته الأخيرة الكبرى. فهو يقول - وهو ما زال في رونق الصبا ومشارف الطموح - متحدثاً عن غربته وهو يخوض الحرب في جزيرة كريت:

أراكَ الحمي، شوقي إليك شديدُ
وصبري ونومي في هواك شريدُ
مضى زمن لم يأتني عنك قادم
ببشرى، ولم يعطف عليّ بريد
وحيد من الخلان في أرض غربة
ألا كل من يبغي الوفاء وحيد!
فهل لغريب طوّحته يد النوى
رجوع؟ وهل للحائمات ورود؟
وهل زمن ولّى وعيش تقيضت
غضارته، بعد الذهاب يعود؟

ونستطيع أن نلمس الربط بين الاغتراب المادي والغربة الروحية في تلك النقلة المفاجئة من الشطر الأول في البيت الثالث إلى التعبير عن افتقاد الإنسان الوفاء بين الناس جميعاً «ألا كل من يبغي الوفاء وحيد»، كما نلمس في تصويره الظمأ واشتهاء الري ملامح من الشعور والتعبير في الشعر العذري الذي يمكن أن يعد وجهاً من وجوه الرومانسية في ذلك الزمن البعيد. والتشوق في البيت الأخير إلى الماضي على إطلاقه - مهما يكن باعثه المباشر - سمة رومانسية أخرى غالبة على شعر الرومانسيين؛ والأبيات

بعد ذلك تذكّر في روحها وإيقاعها بقصيدة جميل المعروفة:

ألا ليت أيام الصفاء جديد
ودهراً تولى يا بثين يعود!

وقد كان البارودي يلتمس للتعبير عن مشاعره الذاتية صوراً من تجارب مماثلة عند الشعراء العذريين عبروا بها عن الوجد والغربة والفقد، وحنوا فيها إلى مواطنهم الأولى بنقائها و«بساطتها» وذكرياتها الشجية والسعيدة على السواء. ومن ذلك قوله:

يا حبذا جرعة من ماء مَحْنِيَة
وضجعة فوق برد الرمل بالقاعِ
ونسمة كشميم الخلد قد حملت
ريّا الأزاهير من مَيثٍ وأجراع

وما أكثر ما عبَّر العذريون عن ظمئهم إلى تلك الجرعة الصافية الباردة من «ماء محنية» وإلى تلك الضجعة الوادعة فوق «برد الرمل بالقاع». ولئن كانت تلك الألفاظ والصور من وحي بيئة بدوية غير بيئة الشاعر، إنّ في ارتباطها الروحي بالأرض وما تحمل من حنين عميق إلى مراتع الطفولة والصبا مهما تكن بساطتها، نغمة رومانسية مألوفة تمثل التوزع بين الحاضر والماضي، والمدينة والريف أو البادية.

وإذا كانت ضرورة النظر إلى التراث قد دفعت الشاعر إلى أن يبني قصيدته على نمط القصيدة الطويلة، بأقسامها التقليدية المعروفة، فإن إلحاح المحنة على وجدان البارودي كان يتسلل إلى مطالع القصيدة التقليدية فيشيع فيها معانيَ وصوراً قد تبدو في ظاهرها متسقة مع المطلع العاطفي، لكنها إذا أُفردت وانتزعت من سياقها بدت تعبيراً صريحاً عن تلك المحنة. ومن ذلك قوله:

لكلّ دمع جرى من مقلة سببُ
وكيف يملك دمع العين مكتئبُ
لولا مكابدة الأشواق ما دمعت
عين، ولا بات قلب في الحشا يجب
فيا أخا العذل، لا تعجل بلائمة
عليّ، فالحب سلطان له الغَلَب

لو كـــان للمرء عقـــل يستضيء بـــه
في ظلمـــة الشك لم تعلـــق بـــه النُّوَب

ولو تبيّن مـــا في الغيـــب من حـــدث
لكـــان يعـــلم مـــا يـــأتي ويجتنـــب

لكنـــه غرض للـــدهر يرشقـــه
بـــأسْهم، مـــا لهـــا ريش ولا عقـــب

فكيـــف أكتم أشواقي؟ وبي كلَـــف
تكـــاد مِن مسّه الأحشاءُ تنشعـــب!

أم كيـــف أسلو؟ ولي قلـــب إذا التهبـت
بـــالأفـــق لمعـــة برق كـــاد يلتهـــب

أصبحـــت في الحـــب مطويًّا عـــلى حُرق
يكـــاد أيسرُهـــا بـــالروح ينتشب

فقوله «لو كان للمرء عقل يستضيء به» إلى قوله «لكنه غرض للدهر يرشقه» يبدو في سياقه جزءاً من المطلع العاطفي يلتمس الشاعر فيه العذر لنفسه إذ أتاح للحب أن يغلبه على أمره وكأنه قدر مكتوب كان ما يزال في باطن الغيب. لكن الأبيات، على ضوء ما يصرح الشاعر به بعدُ من حديثٍ عن محنته ودفاع عن نفسه، تبدو إشارة واضحة إلى تلك المحنة وذلك الدفاع.

وفي القصيدة أبيات أخرى لعلها أبلغ في الإفصاح عن ذلك الأسلوب الفنيّ والنفسي الذي تمتزج فيه معاني المطلع التقليدي وصوره بمعاني التجربة النفسية وصورها، يقول فيها الشاعر:

.. وعـــاد ظـــني عليـــلاً بعـــد صحتـــه
والظن يبعـــد أحيـــانـــاً ويقـــترب

فيـــا سراة الحمـــى، مـــا بـــال نصرتـــكم
ضـــاقـــت عـــليّ، وأنتم سادة نُجُـــب!

أضعتموني. وكـــانـــت لي بـــكم ثقـــة
مـــتى خفرتم ذمـــام العهـــد يـــا عرب؟

أليس في الحـــق أن يلقي النزيـــل بـــكم
أمنـــا، اذا خـــاف أن ينتـــابـــه العطـــب؟

فكيــــف تسلبــــني قلــــبي، بــــلا تِرَةٍ،

فتــــاة خــــدر لهــــا في الحيّ منتسب!

ولا شك أن استصراخ الشاعر سراة الحي لينصروه في حبه يبدو بيّن السخف إذا لم يرتبط بمحنته السياسية والنفسية الكبرى التي يصرح عنها في نهاية القصيدة بأبياته المعروفة:

ومن عجــائــب مــا لاقيــت من زمــني

أني مُنيــــت بخطــــب أمره عجــــبُ

لم أقــترف زلّــة تقضي عــليّ بمــا

أصبحــت فيـه، فمـاذا الويـل والحرَب!

فهــل دفــاعيَ عن ديــني وعن وطــني

ذنــب أدان بــه ظلمــاً وأغــترب!

وللبارودي، إلى جانب هذا، مقطوعات رومانسية خالصة تكاد، في يسر لغتها و«بساطة» أسلوبها، وفي صورها ومشاعرها، تختلط بالمقطوعات العذرية المعروفة، منها مقطوعته:

هــــل من فــــتى ينشد قلــــبي معي

بــــين خــــدور العِــــين بــــالأجرع؟

كــــان معي، ثم دعــــاه الهوى

فمرّ بــــالحيّ ولم يرجــــع

فهــل إذا نــاديتــه بــاسمــه

يفيــــق من سكرتــــه أو يعي؟

هيهــــات يلقي رَشَداً بعــــدمــا

أغواه لحــــظ الرشأ الأتلــــع

فيــــا دموع القَطر سيــــلي دمــــاً

ويــــا بنــــات الأيــــك نوحي معي

وأنــــتِ يــــا نسمــــة وادي الغضي

مُرّي بريّــــاك عــــلى مربعى

وأنـــتِ يـــا عصفورة المنحنَـــى
بـــالله غنّي طربـــاً واسجعي
وأنـــتِ يـــا عـــين إذا لم تفي
بـذمـة الـدّمـع، فـلا تهجعي!
صبـابــةٌ أغرتْ عـليّ الأسى
ودلّـت السهـد عـلى مضجعي!
ويــلاه من نـــار الهوى! إنهـــا
لولا دموعي أحرقـــت أضلعي
أبيـــت أرعي النجم في سُدفــة
ضـلّ بهـا الصبـح، فـلم يطلـع
لا أهتـــدي فيهـــا إلى حيلــةٍ
تقي حيـــاتي من يـــدَيْ مصرعي
طوراً أداري لوعـــتي بـــالمنى
وتـــارة يغلبـــني مـــدمعي
فهـــل إلى الأشواق من غـــايـــة
أم هـــل إلى الأوطـــان من مرجـــع؟
لا تـــأسَ يـــا قلـــب عـــلى مـــا مضى
لا بـــد للمحنـــة من مقطـــع

والصلة بين هذه المقطوعة ونظائرها من الشعر العذري بيّنة في هذا الأسى الشفيف المستسلم وفي ذلك الالتفات إلى مظاهر الطبيعة الوديعة الرقيقة، وفي النداء المكرر الذي طالما لجأ إليه العذريون ليعبروا عن تشبثهم بحبهم أو مواطنهم الأولى، أو التذاذهم بترداد أسماء أحبائهم وأوطانهم!

وقد التفت بعض الدارسين إلى هذا العنصر «الذاتي» في شعر البارودي فأثنوا عليه واغتفروا له من أجله كثيراً من مظاهر التقليد في شعره، وإن كانوا لم يضعوه في إطار التطور الشعري العام ولم يعدّوه خطوة ممهدة لظهور الحركة الرومانسية بعد ذلك بسنين. يقول الدكتور محمد حسين هيكل في مطلع مقدمته البديعة للديوان:

«شعر البارودي حياته، فكل قصيدة في ديوانه صورة لحالة نفسية من حالات هذا الشاعر الملهم. والديوان في مجموعه صورة للعصر الذي عاش فيه وللبيئة التي أحاطت به

وللنهضة المتوثبة في الحياة حوله ، وللثورة التي تمخضت عنها تلك النهضة ، وللنكسة التي أصابت النهضة والثورة كلتيهما ، والتي نقلت الشاعر من وطنه إلى منفاه ليقيم به سبعة عشر عاماً وبعض عام ، يستأثر الشعر بها جميعاً . وقد اختار البارودي أثناء نفيه أجود ما قيل من الشعر في العصر العباسي ، وقال أجود مما اختار ، فبعث الشعر العربي خلقاً جديداً . وشعر المنفى كشعر الشباب وشعر الكهولة صورة صادقة لهذه الحياة التي أراد لها القدر أن تكون نغماً من الأنغام تسمو بها النشوة إلى ذروة السرور والطرب حيناً ، ويدفعها الطموح إلى مضطرب الثورة والمثل الأعلى حيناً آخر ، ثم تصقلها السن ويصقلها النفي ، فإذا الحكمة والحنين والحب تبعث إلى هذا النغم سكينة تسمو بها على المألوف من ألحان الحياة ، لا يغير من ذلك ما يدفعه النفي إلى نفس الشاعر من ألم تترجم عنه صيحات ثائرة تعيد أمام أذهاننا صورة من نزوات شبابه وثورة كهولته » .

ومع حرص العقاد في مطلع شبابه على مهاجمة التقليد والدعوة إلى مفهوم وتعبير جديدين للشعر ، اغتفر هو الآخر للبارودي نزعته التقليدية لما لمس في شعره من تعبير صادق عن ذاته يبث فيه من الحرارة ما يغطي على ذلك التقليد ، فيقول :

« .. دع مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية ، واستعرض ديوان البارودي كله لا تَرَ فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة أو الخاصة ، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوّره لنا مؤرخوه . وهذه آية الشاعرية الأولى ، لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية . فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولَى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير »[1] .

لذلك كله يمكن أن يقال إن شعر البارودي ـ برغم ما به من تقليد ظاهر ـ يُعدّ ، كما ذكرنا ، إرهاصاً للحركة الرومانسية بما ردّ للتجربة الشعرية من عنصر ذاتيّ طالما افتقدته ، وبما شاع فيه من صدق التجربة وحرارتها ولمساتها المميزة . ولئن نبعت تلك الذاتية من ظروف شخصية أحاطت بالشاعر لقد كانت إلى جانب ذلك استجابة لبدايات تلك المرحلة الحضارية التي كان المجتمع العربي قد أخذ يجتازها حينذاك والتي كان « الفرد » بثقافته العصرية ووعيه للنقلة الكبيرة من القديم إلى الجديد محوراً لأدبها ،

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص١٣٣ .

سواء عند مبدعي الأدب أو متلقيه. على أن ذاتية البارودي ـ مهما يكن من شأنها ـ ما كان يمكن أن تكفي في صورتها التقليدية الغالبة لكي تمثل طبيعة ذلك التطور الحضاري الجسيم، فكان لا بد أن تمتد حركة الإحياء عند شعراء آخرين، فتصبح أكثر « حداثة » وأقدر على مجاراة روح العصر في معجمها وأسلوبها وإيقاعها العام.

ولم يجرِ التطور في العالم العربي على مستوى واحد. فقد سبق إلى التجديد بعض الشعراء ممن اتصلوا اتصالاً مبكراً بالثقافة الغربية والعصرية، على حين كان شعراء آخرون ـ في مراحل حياتهم الفنية الباكرة ـ لا يزالون يجتازون مرحلة الإحياء الأولى؛ ومنهم في العراق الرصافي والزهاوي.

حركة الإحياء في العراق

تأخرت حركة الإحياء في العراق فلم يظهر شعراؤها إلا في أخريات أيام البارودي. ولعل أبرز روادها الرصافي والزهاوي. والرصافي في ديوانه الأول الذي نشر عام ١٩١٠ يبدو موهبة ناشئة لا تزال تتلمس طريقها إلى النضج فتحتذي قدر طاقتها أساليب الشعر العربي القديم احتذاء ظاهراً برغم ما في شعره من بعض اللمسات العصرية. ونستطيع أن نرى تلك المحاكاة بينة في تشبيهاته ومجازاته وبناء عبارته الشعرية وإيقاعها العام في أبيات من قصيدة له أسماها «العالم شعر»:

وليـــل غُـدافـيّ الجنـــاحـــين بتُّــــه
أسامر في ظلمـــائـــه واقـــع النَّسرِ

وأقلـــع من سفن الخيـــال مراسيـــا
فتجري من الظلمـــاء في لجـــج خُضر

أرى القبـــة الزرقـــاء فوقي كـــأنهـــا
رْواق من الـــديبـــاج رُصِّـــع بـــالـــدّر

ولولا خروق في الـــدجـــى من نجومـــه
قبضـــتُ عـــلى الظلمـــاء بـــالأنمـــل العشر

خليـــليّ مـــا أبهـــى وأبهـــج في الرؤى
نجومـــاً بـــأجواز الـــدُجـــى لم تزل تسري

إذا مـــا نجوم الغرب ليـــلاً تغوَّرت
بدت أنجم في الشرق أخرى على الإثر

تحولتُ من حسنِ الكواكب في الدجى
وقبح ظلام الليل في العُرف والنكر
إلى أن رأيت الليل ولّت جنوده
على الدُّهم يقفو إثرها الصبح بالشُّقر
فيا لك من ليل قرأت بوجهه
نظيم البها في نثر أنجمه الزُّهر
فقلت وطرفي شاخص لنجومه
ألا إن هذا الشعر من أحسن الشعر

وفي هذا الإطار من التقليد الغالب لا نكاد نلمح شيئاً من « ذاتية » الشاعر وإن كان يتحدث عن نفسه وعن وقع الليل على وجدانه. ذلك لأن « الذاتية » - حتى في عصر الإحياء - لا يكفي فيها مجرد الحديث عن الذات، بل لا بد أن تبتدع لها خلال الجو التقليدي العام بعض الألفاظ والعبارات الشعرية والصور والمجازات التي يشعر القارىء معها بصدق التجربة وحرارتها.

ولعلنا نلمس الصنعة اللفظية التي غلبت على الشعر في العصور المتأخرة، في قوله:

فيا لك من ليل قرأت بوجهه
نظيم البها في نثر أنجمه الزُّهر

ونصادف مثل هذه الصنعة في تلاعب الشاعر بمصطلحات العروض في أبيات سابقة من القصيدة نفسها يقول فيها:

وما المرء إلا بيت شعر عَروضُه
مصائب، لكنْ ضَرْبه حفرة القبر
تنظّمنا الأيام شعراً وإنما
تردّ المنايا ما نظمن إلى النثر
فمنّا طويلٌ مسهبٌ بحرُ عمره
ومنّا قصيرُ البحر مختصر العمر

على أننا نصادف خلال تلك النشأة التقليدية الأولى بعض ملامح يتمثل فيها وقع الحياة على وجدان الشاعر على نحو أقرب الى طبيعة الشعر الذاتي وإن بدت فيها آثار الموهبة الناشئة. وذلك في قصائد تجيء في إطار من القصة القصيرة، يرصد فيها الشاعر

بعض مآسي الحياة ويصور بعض ما تثيره في نفسه من شجن.

وقد أصبحت القصة شكلاً مألوفاً عند رواد الذاتية ثم عند الشعراء الوجدانيين، يستعينون به على المزاوجة بين عوالم النفس الداخلية وأجواء القصة الخارجية من طبيعة ومجتمع، حتى تكتمل الصورة الرومانسية التي يستثير فيها العالم الخارجي أشجان الشاعر الدفينة، أو يخلع الشاعر فيها أحاسيسه الباطنة على ذلك العالم. وهي بهذا تهيئ له أن يعبر عن مشاعر ذاتية من خلال تجارب لا تتصل بذاته هو لكنها تنبع من أفق أرحب خلال رصده للحياة والناس والطبيعة.

ويلتفت الرصافي - ومن بعده رواد الحركة الرومانسية - إلى مآس بعينها، لعلها تمثل في طبيعتها جانباً من جوانب إحساس الشاعر بالحياة فيسقط عليها ذلك الإحساس ويجد في تصويرها - سواء وعى ذلك أم لم يع - متنفساً لما في وجدانه العميق من مشاعر غائمة. وهكذا يروي الرصافي قصة عن «أم اليتيم» وأخرى عن «اليتيم في العيد» وثالثة عن «الفقر والسقام» ورابعة عن «اليتيم المخدوع»[1]، وكلها صور يمكن أن تعكس ما في وجدان الشاعر ذي الحس المرهف - أو الشاعر الرومانسي - من شعور بالضياع والعجز والفقد، وبخاصة إذا امتزجت بصور مماثلة من العالم الخارجي كالعيد وما بينه وبين اليتم والفقر من مفارقة، أو الليل وما يثيره في نفوس الحزانى والمعدمين من الوحشة واللوعة.

ومن ملامح الذاتية التي تحاول أن تطل من خلال أسلوب الشاعر التقليدي ما نصادفه من تكرار لبعض الألفاظ والعبارات، يؤكد به الشاعر حدة إحساسه بما يرصد من صور، كقوله في قصيدة «اليتيم في العيد»:

صباح به تُبدي المسرّةُ شمسَها
وليس لها إلا التوهُّم مطلعُ
صباح به يختال بالوشي ذو الغنى
ويعُوز ذا الإعدامِ طِمْرٌ مرقّع
صباح به يكسو الغنيّ وليدَه
ثياباً لها يبكي الوليد المضيّع
صباح به تغدو الحلائل بالحلَي
وترفضّ من عين الأرامل أدمع

---

(١) الديوان صفحة ٥٢، ٧٤، ١١٣، ١٧٩.

ومن ذلك أيضاً قوله في مطلع «اليتيم المخدوع»:

قضى والليـــــل معتكر بهـــــيمُ
ولا أهـــل لـــديـــه ولا حميمُ
قضى في غـــير موطنـــه قتيـــلا
تمجّ دم الحيـــاة بـــه الكلوم
قضى من غـــير بـــاكيـــة وبـــاك
ومن يبكي إذا قُتـــل اليتـــيمُ؟
قضى غـــض الشبيبـــة وهو عـــفٌّ
مطهـــرة مـــــآزره كريـــم

ومن الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر ليبرز إحساسه الذاتي، المقابلة بين الألفاظ والمعاني والصور، مزاوجاً بين صورتين متناقضتين إحداهما متمثلة في موضوع المأساة والأخرى في الوجود الخارجي من حولها، كما نرى في مقابلاته المتتابعة بين صباح الأغنياء وصباح اليتيم في الأبيات السابقة.

ونستطيع أن نجد نماذج من التكرار عند بعض الشعراء المعاصرين للرصافي، وإن انتموا إلى اتجاه يتجاوز «عصره الفني» إلى عصر الريادة الرومانسية، ومنهم عبد الرحمن شكري وقد ظهر ديوانه الأول عام ١٩٠٩. من ذلك قوله في قصة شعرية فعنوان «عاشق المال»[١]:

كنـــت أهواك حـــين مجـــدك عـــال
يـــأسر الـــدهر بـــالـــدرور المطـــير[٢]
كنـــت أهواك والزمـــان مؤاتيـــك
ـ وريـــب الزمـــان غـــير مغـــير[*]

وقوله في مطلع قصير بعنوان «حنين الغريب»[٣]:

---

(١) الديوان ص٢٤.

(٢) ورد في هامش الديوان: «الدرور بفتح الدال كناية عن الثروة» وسنعرض في دراستنا لشعر شكري لما يبدو في هذه الأبيات من ركاكة واضحة.

(*) تشير العلامة (ـ) إلى أن البيت مدور وسنلتزم في بقية الكتاب.

(٣) الديوان ص٢٥.

أيهـذا الغريـب ذو البلـد النـازح،

– مـاذا دهـاك عنـد الغروب؟

قـد عهدنـاك مستكينـاً لريـب الـدّهر

– مستلئمـاً بعزمٍ صليـب

وعهـدنـاك لست تعرف مـا الحـب

– ولا لوعـة الفؤاد الطروب

وعهـدنـاك ليس يكربـك الضـيم

– ولا سطوة الزمـان العصيـب

وعهـدنـاك خـاشعـاً مستقـادا

ذاكراً نعمـة الأغر النجيـب

وعهـدنـاك إن زللـت فـأدليـت

– بعـذر سللـت غِـلّ العطوب

وعهـدنـاك لا حسودا ولا غرا

– طموحـاً إلى المكـان الخصيـب

وعهـدنـاك لا بكيئـاً قطوعـا

لرجـاء المستصرخ المستثيـب

فـأخوك الأديـب في الأهـل والـدار

– لـه عيشة الغريـب الكئيـب

ليس في ثوبـه سوى طلـل بـال

– وداء صعـب وجرح رغيـب

ليس في وجهـه من البشر إلا

مَـدْمـع مشرق كلمـع الضريـب

ليس في قلبـه سوى الحـب والحرب

– وغيـظٍ عـلى الزمـان مريـب

والتكرار ظاهرة نصادفها في الشعر العربي القديم عند كثير من الشعراء ذوي الاتجاه الوجداني الذاتي وفي الشعر السياسي الذي يصدر عن عقيدة صادقة تخلع عليه صفة الذاتية كشعر الكميت. وشعر العذريين.

ومن ومضات الذاتية عند الرصافي التفاته إلى لحظات ومشاهد من الطبيعة، من

شأنها أن تبعث الأشواق الغائمة والأشجان الكامنة، كلحظة الغروب في قصيدته «الغروب»[١]. لكن الشاعر يظل ملتزماً أسلوبه التقليدي معتمداً في أغلب عباراته وصوره على رصيده من التراث:

نزلَـــــــتْ تجرّ إلى الغروب ذيولا
صفراء تشبـــه عـــاشقـــاً متبولا
تهتز بـــين يـــد المغيـــب كـــأنها
صبٌ تململ في الفراش عليلا
ضحكـــت مشارقها بوجهـك بكرة
وبكـــت مغـــاربها الـــدماء أصيلا

وإذا كنا نعد الرصافي من بين شعراء «الإحياء» في العراق، فإنه مع ذلك لم يكن بمعزل عن حركة التجديد وبواكير الرومانسية في مصر، ولا بد أن أصداء من الدعوات النظرية إلى العصرية ونماذج شعرية من تطبيق هذه النظرية كانت تنتهي إليه فيتأثر بها قليلا في إطاره التقليدي الغالب. لذلك نصادف بضع قصائد خرج فيها الشاعر على وحدة البيت إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، المطردة النظام في كل مقطوعات القصيدة، كما في قصيدته «الفقر والسقام»، يقول في مطلعها:

أيَ مضـــني يمـدّهـــا بـــاكتئـــاب
أنّـــــة تـــــترك الحشا في التهـــاب
يتشكّـــى والليـــل وَخْـــفُ الإهـــاب
ضمن بيـــت جثـــا عـــلى الأعقـــاب
سفعتـــه فمـــال، كـــفّ الخراب

تمـــع الأذن منـــه صوتـــاً حزينـــا
راجفـــاً في حشا الظـــلام كمينـــا
يمـلأ الليـــل بـــالـــدعـــاء أنينـــا:
ربّ كن لي عـــلى الحيـــاة معينـــا
ربّ إن الحيـــاة أصـــل عـــذابي

---

(٦) الديوان ص٢١٠.

كذلك نصادف في شعره الدعوة النظرية إلى العصرية ، تلك التي كانت قد بدأت تشيع في أشعار هؤلاء المجددين والرواد ، وفي مقدمات دواوينهم . ومنها قوله في ديوانه الأول ،

مـــا جئـــت منزلـــة إلا بنيـــت بهـــا
بيتـــــاً من الشِّعرِ لا بيتـــــاً من الشَّعَرِ
وأجود الشعر مـــــا يكسوه قـــــائلـــــه
بوشي ذا العصرِ ، لا الخالي من العُصُرِ
لا يحسُن الشَعر إلا وهو مبتكر
وأيّ حُسنٍ لشعر غـــــــــــــير مبتكرا!

وقوله من قصيدة بعنوان « بعد البين » :

تركـــت من الشعر المـــديـــح لأهلـــه
ونزهـــت شعري أن يكون قـــذاعـــاً
وأنشدتـــــه يجلو الحقيقـــــة بـــــالنُّهَى
ويكشف عن وجـــه الصواب قنـــاعـــا

* * *

أما الزهاوي فيبدو في ديوانه الأول « الكلم المنظوم » - عام ١٩٠٨ - أكثر نضجاً وأقوى سيطرة على العبارة واللغة من الرصافي في بدايته الأولى . وأسلوبه يتراوح بين « الكلاسيكية » المسرفة ، وبخاصة في قصائده السياسية والقومية ، والنزعة العصرية في بعض عاطفياته ووصفه للطبيعة . وهو يبدو أشد تأثراً من الرصافي بالاتجاهات الأدبية المتقدمة في الوطن العربي وأكثر معرفة بالشعراء المرموقين فيه حينذاك . ومن بعض مظاهر متابعته لنتاج هؤلاء الشعراء وتأثره بهم تشطيره لقصيدة شوقي المعروفة « خدعوها بقولهم حسناء » . يبدؤها بقوله[1] :

خـــــدعوهـــــا بقولهم حسنـــــاء
شعرهـــا الليـــل والجبـــين ذُكـــاء
غرّهـــا ذلـــك الثنـــاء فـــلانـــت
والغواني يغرهن الثنـــــــــــــاء

---

(١) الديوان ص١١٥ .

ونستطيع أن نلمس ذلك الإطار التقليدي العام لشعره القومي والسياسي، في أبيات قليلة قالها من قصيدة طويلة[1] عندما كان في «الآستانة» عام ١٨٩٨ :

ألا فانتبه للأمر، حتّامَ تغفل؟
أما علمتك الحال ما كنت تجهلُ
أغِثْ بلداً منها نشأت، فقد عَدَتْ
عليها عوادٍ للدمار تعجّل
لقد نزعت أمٌّ رُبيت بحجرها
وإنك عنها غافل لست تسأل
بلادي بلادي لا أضن بنصرها
وإن عذلتني في هواهنّ عُذّل
كأنيَ بالأوطان توقظ فتية
عليهم، إذا اشتد البلاء، المعوّل

ويؤكد هذا الطابع التقليدي كذلك قوله من قصيدة طويلة قالها عام ١٩٠٠ «في زمن الاستبداد، بعد إرجاعه مخفوراً إلى بغداد يصور ما لاقاه في دار السعادة، وما لاقاه من ألم فراق إخوانه الذين نفوا معه إلى كل بلد»[2] :

نبا الدهر بالإخوان حتى تمزعوا
وحتى خلت منهم ديار وأربُع
ونابهمُ خطب فشتت شملهم
وكان بهم شمل المكارم يُجمع
رجال لهم أعلى من النجم همة
وأمضى من السيف الجُراز وأقطع
لقد ربطتهم بالوفاء مودة
حبائلها للموت لا تتقطع
أحنّ الى عهد اللّوى وهو منقض
وأبكي لنأي الدار، والدار بلقع

---

(١) الديوان ص٧.

(٢) الديوان ص١٠.

على أنه كالرصافي يلتفت إلى مأسى الحياة والمجتمع ويصوغها في قالب قصة شعرية تتفاوت أجزاؤها في الاستجابة لمقتضيات القصة فيجيء بعضها جزلا جهيراً أكثر مما ينبغي، وبعضها مرناً سهلاً يلائم جو القصة وطبيعة ما تقتضيه من سرد، ويهبط بعضها إلى مستوى «النظم»، كما في مطلع قصيدته «سليمى ودجلة»[1]:

أمير على جندٍ ببغداد يذكرُ
يقال له التركيّ ذو الطيش جعفرُ
له زوجة تدعى زليخا، ركونُه
إليها كثير، فهي تنهى وتأمر
وكان له من تلك بنت جميلة
يقال لها - فيما أتانيَ - دلبر
وجارية في بيته شركسية
تسمّى سليمى وهي عذراء مُعصر
مهفهفة رُود كأن قوامها
قضيب من الليمون ريّان مزهر
لها نظرة كالسيف ماض ٍ غراره
ووجه كمثل الزهر زاهٍ منوّر

على أننا - في داخل هذا الإطار التقليدي - نلمح لمسات «وجدانية» يسيرة تتمثل في الشعور بسأم الحياة ورتابتها والتفكير في الموت منقذاً من الملال:

لعمرك قد تشابهت الليالي
فما في عَوْدها شيء جديدُ
نهار خلفه يأتي نهار
وليل كلما ولّى يعود
ترى عيني بكف الموت قوسا
بها سهمٌ إلى جهتي سديد

(١) الديوان ص٤٩.

فيـــا موت ازْمِـــني ، إن كنـــت ترمي
فـــإني بـــالردى صـــبّ عميـــد
ولم أرَ منهـــلاً كـــالموت عـــذبـــا
عـــلى طرفيـــــه تزدحم الورود

وتلك نغمة - رغم جنوحها إلى الوجدانية - قديمة مألوفة في الشعر العربي لا يمكن اتخاذها دليلا مقنعاً على اتجاهٍ وجداني حق عند الشاعر . لكنا نصادف في الديوان قصائد ذات نزعة ذاتية واضحة في الالتفات إلى الطبيعة ومشاهد جمالها ولحظات صفائها ، تتميز بأسلوب خاص ، أو بشكل جديد يتضمن بعض الصور والتعبيرات الحديثة . ومن قصائده ، التي صاغها على نظام المقطوعة المتغيرة القوافي الجامعة في تعبيرها وتصويرها بين القديم والجديد ، قصيدة طويلة في وصف الطبيعة - ويبدو التقليد واضحاً في مقطعيها الأول والثاني ثم يخف بالتدريج في المقاطع التالية وإن ظل غالباً عليها حتى النهاية :

إنّ حُسن الربيـــع للعـــين فـــاتنْ
كم بـــه من زهر كثـــير المحـــاسن
غـــير أن الزمـــان يـــا قوم خـــائن
فـــللأزهـــاره جمـــال . ولكـــنْ
هي - آهٍ - قصـــيرة الأعمـــار
حبـــذا الروض إنـــه قـــد تزيّنْ
ببهـــــار وأقحـــوان وســـوسن
زرتـــه في الصبـــاح حـــين تبيّن
وأطلْـــت الجلوس فيـــــــه إلى أن
صعـدت في السماء شمس النهار
حيـــث ظِـــلّ للسرو فوقي ظليـــلُ
وعـــلى السرو للحمـــام هـــديـــل
وبســـاط للـــزهر تحتي خميـــــل
وأمـــامي مـــرج رواه جميـــــل
وغـــدير للمـــاء صوب يساري
وبـــذات اليمـــين مـــني تنورْ
عـــين مـــاء كـــأنـــه ، بلور

ذاب لطفاً فاهتز فيه النور
وعلى العين وهي تجري طيور
رفرفت، من فواخت وقماري

إن تمشت ريح تريد وصولاً
لغصون بَسَقْنَ في البعد طولا
فتخطت بنفسجا مطلولا
ثم مرّت ماء يسيل في أنهار

عَبرتْها حتى التقت بالغصونِ
ولوت من أعطافها والمتون
فبكت من حزنٍ عليها عيوني
يا بنات النبات هِجْتَ شجوني
إذ تلوّيتِ في ذرى الأشجار

ومثل هذا الوصف ليس جديداً على الشعر العربي، فله نظائر في الموشحات وغيرها من أشعار الطبيعة، وإن كنا نلمس في إحساس الشاعر شيئاً من «الذاتية» وفي معجمه وبعض عباراته بعض «الحداثة»، في ثنايا ذلك الشكل الموقع وتلك القوافي المتلاحقة التي لا يستطيع الشاعر معها أن يتلبث قليلا عند أية صورة فنية أو نفسية بعينها. وتلك طبيعة كثير من أشعار الديوان الأخرى التي جاءت على نظام الموشح أو المقطوعة.

على أن للشاعر قصيدة قصيرة تبدو فريدة في جوها الرومانسي والتفاتها إلى مشاهد ريفية تمثل «بساطة» الحياة وما يشيع فيها من وداعة وتعاطف، وبخاصة عند الغروب حين يعود الإنسان والحيوان في نهاية يوم من العمل متطلعاً إلى الحنان والراحة؛ وهو وقت شغف بوصفه كثير من الشعراء الرومانسيين الغربيين من قبل، ملتفتين إلى مشاهد «الفطرة» و«البساطة» والمحبة.

ويبدأ الشاعر قصيدته بداية متسائلة جهيرة كعادته في أغلب قصائده، لكنه لا يلبث أن يشيع في أبياتها الأخيرة جواً رقيقاً من الشجن والمتعة معاً، ناسياً في حلمه الريفي القصير. ما صوره في أبياته الأولى من قلق وحيرة، مقترباً في عباراته وألفاظه من رقة المشهد وبساطته[1]:

(١) الديوان ص٩٩.

أتُـــرى أفـــزع الغزالـــــة ذيـــــبُ

فهـــيَ تسعـــى شريـــدة وتغيـــبُ

وقـــد اصفـــر وجههـــا كفتـــاة

قلبهـــا مـــن وشـك الفـــراق كئيـــب

وعـــلاهـــا السحـــابُ فـــاحمرّ منـــه

إذ تـــوارت ، ذوائـــــــبٌ وجيـــوب

صـــاحِ ، مـــا هـــذي الـــدمـــاء أراهـــا

بعيونـــي ، أم فـــي السماء حـــروب!

أم تُـــرى أبـــدت الطبيعـــة لوحـــاً

نظـــرُ الـــرُّوحِ نحـــوه مجلـــوب!

تقـــف العـــين عنـــده وهي حـــيرى

يستبيهـــا جمالـــه المحبـــوب

وانظر البرَّ في مقابلة الشمس ، تجدْ ما تذوب منه القلوب

بقرُ الحيِّ من مراتعها ترجع ، في مشية خطاها قريب

وقطيـــع الأغنـــام من وجهـــة الشرق

– الى جـــانـــب الخيـــام يؤوب

وصِغـــار الجمْـــلان مربوطـــة تصبو إلى أمهـــاتهـــا وتلوب

تسمـــع الأمهـــات ، وهي إليهـــا

مسرعـــات ، بُغامَهـــا فتجيـــب

منظر للغروب في الـــــــــبر مُشْج

فتكـــاد القلوب منـــه تـــذوب

منظر يعجز المصوّر والشاعر عن رسمـه . ويعيـا الخطيـب

وللزهاوي تجربة رائدة معروفة في الشعر المرسل ، في قصيدة طويلة تتضمن نظرات في الحياة والناس والنفس منتثرة في أبيات مفردة ليس بينها كبير صلة . ويحس القارىء إزاء هذه الأبيات بشيء غير قليل من القلق . ويثور في نفسه تساؤل عن جدوى الخروج على القافية المطردة . ما دام الشاعر يلتزم البناء التقليدي المعروف للبيت المنقسم إلى

شطرين. ذلك لأن الأذن تتوقع في هذا البناء - بالضرورة والإلف - أن ينتهي بالقافية المعهودة. فليست القافية في البيت العربي التقليدي مجرد نهاية ذات إيقاع خاص للبيت، بل هي - في الشعر الجيد - قمة لبناء موسيقي ولغوي محكم يُفضي إليها بالضرورة وتتوقعه الأذن بعد أن تألف قافية القصيدة. وقد يكون لهذا الصنيع ما يبرره لو أن الشاعر قد استطاع من خلاله أن يحقق للقصيدة وحدة أكبر أو للبيت مرونة أكثر مما في البينت التقليدي. غير أننا نرى الأبيات في هذه القصيدة تكاد تكون مقطوعة الصلة، تقريرية الأسلوب، أقرب إلى النظم منها إلى الإبداع الفني. وتلك ظاهرة مشتركة بين أغلب محاولات الشعراء المحدثين في الشعر المرسل الذي لم يصادف قبولا عند الشعراء الوجدانيين بعد تلك المحاولات فآثروا أن يتخذ تجديدهم في الشكل صورة المقطوعة المتغيرة القوافي، في أكثر الاحيان. ومن نماذج تلك القصيدة هذه الأبيات التي تقوم برهاناً على فشل تلك التجربة من الوجهة الفنية، وإن كانت من معالم الطريق نحو محاولات الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وقد نظمها الشاعر في زمن مبكر عام ١٩٠٥:

لَموْتُ الفتى خير له من معيشة
يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ
وأنكدُ مَن قد صاحب الناسَ عالِم
يَرى جاهلا في العز، وهو حقيرُ
يعيش نعيمَ البال عُشْرٌ من الورى
وتسعة أعشار الورى بؤساءُ
إذا ما رجال الشرق لم ينهضوا معاً
فأضيعُ شيءٍ في الرجال حقوقهبا
أسَرُّ مكانٍ لي على الأرض ربوة
إلى جانبيها روضة وغديرُ
ألا أيها الناس ارحموا الناس واركنوا
إلى السلم، إن السلم خير من الحربِ
لأَحسنُ أوقاتِ الفتى وقت نومه
إذا كان ذاك النوم خلواً من الحلم

أخـي ، إن أسـرار الطبيعـــــــــة جمّةٌ
ومـــا اكتشفـــت منهـــا العقولُ قليـــلُ

وسنرى عند عبد الرحمن شكري تجربة مماثلة لا تختلف في طبيعتها وأثرها عن تلك القصيدة .

على أننا نلتقي في تلك المرحلة بقصيدة مرسلة جاءت أكثر توفيقاً من هاتين التجربتين لأنها قد اعتمدت من ناحية على نظام المقطوعة التي يخِفُّ فيها توقع الأذن للقافية في نهاية كل بيت ، ولأن نهايات أبياتها ممدودة مطلقة يتحقق بينها تماثل صوتي يشبه القافية من ناحية أخرى . والقصيدة للدكتور نقولا فياض من ديوان رفيف الأقحوان بعنوان « زيارة من غير موعد »(1) ، وقد قال عنها الشاعر إنها من « الشعر الطليق » ، ونظمها في باريس عام ١٩٠٦ . وحسبنا أن نورد بعض مقاطعها لنرى ما بينها وبين تجربة الزهاوي من خلاف :

مرحبـــا بـــالشتـــاء إن كـــان غـــيري
لا يرى في الشتـــــاء إلا حـــــداداً
مرحبـــا بـــالشتـــاء والقلـــبُ خـــالٍ
أعشق النـــــار فـــي سكـون الليـــــالي
مستريحـــــاً مـــن الهـوى وهمـومـــــه
هـــــذه عزلـــــتي فنمْ يـــــا فؤادي
ليس من زينـــب هنـــا أو سعـــادِ
وإلى الطرس يـــــا يراعُ فعنـــــدي
في زوايـــا الفـــكر العميـــق معـــان
آن أن يطلُـــــع النهـــــار عليهـــــا
قلـــــت هـــــذا . ومـــا حسابـــا
للـــذي خبّـــات يـــد الأقـــدار
قُرع البـــابُ ، من ترى يقرع البـــاب وليست بساعـــة الزوّارِ
ودبيـــــب النعـــــاس في الأجفـــــانِ؟

(1) الديوان ص٢٣ .

قالي لي : افتح ، أنا هو الحبّ قلت اذهب
فمالي بالحبّ ، يا حبّ ، شانُ
قال : برد الشتاء يقرص عظمي
ودموع السماء تمطر جسمي
وجناحي مهدّم مأسورُ
عبثا تطلب الدخول فنفسي
أيها الحب قد سَئِمْتك طويلا
نَسِيتْ عادة الصبابة والشكوى ، وذكر العهود والتقبيلا
نسيتْ فعل قوسك المرهوب

ولعلنا نلاحظ ختام الأبيات بتلك الخواتم المطلقة المدودة ـ كما ذكرنا ـ « حدادا ، الليالي ، سعادِ ، معان ، الأقدار ، الزوار ، شان ، جسمي ، طويلا ، التقبيلا » . كما نلاحظ أن كل مقطوعة تنتهي بما يكاد يشبه « القافية » الخاصة أو « القرار » لتلك المقطوعة : « وهمومه ـ عليها ـ الأجفان ـ مكسور ـ المرهوب » وهي باستثناء قوله « همومه » ممدودة . ومع ذلك فان ذلك الختام الساكن في « همومه » لا يخلو من مد سابق على التسكين . والمدات هنا ـ في أغلبها ـ متماثلة في إيقاعها الصوتي ، إذ تقوم على « الألف المدودة » ، فاذا استخدم الشاعر مداً من نوع آخر أقام بين نهايتي البيتين ما يشبه التقفية ، من خلال تشابه الإيقاع بين الكلمتين ، كما في قوله « سعاد ، معان » ، وتتجاوز نهايات الأبيات عنده هذا التماثل في الإيقاع فتصبح قوافي حقيقية ، كما في قوله « طويلا . . . التقبيلا » .

صحيح أن في كثير من أبيات الزهاوي تلك النهايات المدودة لكن بناء القصيدة على نظام البيت ، وانفصال معاني الأبيات في صورة حِكَم أو نظرات ينطوي كل بيت على حكمة أو نظرة مستقلة منها ، يفصل بين إيقاع تلك النهايات ويجعلها نهايات مبتورة مستقلة هي الأخرى .

* * *

ويقترن اسم « الكاظمي » عند الدارسين ـ في معرض التأريخ لحركة الإحياء في العراق ـ بالرصافي والزهاوي ، وإن كان قد قضى شطراً كبيراً من حياته في مصر . والحق أن من يقرأ شعره يلمس فرقاً كبيراً بينه وبينهما في نزعته وروح شعره العامة . ولا شك أن له « ديباجة » متينة على جانب كبير من « الجزالة » المعهودة في الشعر العربي القديم ،

لكنها جزالة المقلد الذي يعيش في غير عصره ويحتذى أساليب السابقين دون أن يتحقق له ما كان لديهم من « عصرية » في زمانهم. وإذا كان هناك ما يبرر نسبة الكاظمي إلى حركة الإحياء فهو أنه قد استطاع أن يحتذي الأقدمين ـ مجرد احتذاء ـ في وقت مبكر ندرت فيه حتى القدرة على « الصياغة » المتماسكة البعيدة عن الركاكة والإسفاف. وليس المراد « بالإحياء » مجرد تقليد أساليب الشعر القديم بل أن يعود الشاعر إلى منابع الشعر الحقة، في وجدانه وتجاربه فينعكس ذلك على شعره الذي ينظر بالضرورة ـ في تلك المرحلة ـ إلى القديم في عصوره يستوحي منه صوراً وأساليب قادرة على التعبير عن ذلك الوجدان وتلك التجارب، جاعلا منه نقطة انطلاق إلى التجديد والعصرية بعد ذلك.

وحسبنا أن نقرأ أبياتاً للشاعر يخاطب فيها البارودي لنتبين مدى النزعة التقليدية التي سيطرت على شعره في إيقاعه العام ومعجمه وعباراته وصوره إلى حد ينتفي معه أدنى إحساس بروح العصر الحديث[١]:

لمن النجـــائـــبُ سيرهنّ وخيـــدُ
تُطـــوى وتُنشر دونـــهن البيـــدُ
بُغْيـا الورودِ مـــن الفرات شواخصـا
للنيـــل، لو في النيـــل طـــاب ورود
طَرَبي إذا مـــا قيـــل قلّـــص للسُّرى
حـــادٍ وشمّر سائـــــق غرّيـــــد
عُوجُ الخيـاشمِ ينـدفعن الى الحمـى
مـــا لَم يُسَطْنَ، فـــذائـــد ومـــذُود
لَتَحِنُّ حـــتى ينثـــني مَنْ فوقهـــا
طربـــا، كـــأن حنينهـــا تغريـــد
ويقول راعيهـــا إذا هـــي أقبلـــت
تِلكُمْ جمـــال أم جبـــال قـــود؟
وكـــأنمـــا فيهـــا الركـــوب ولائـــد
وكـــأنمـــا أكـــوارهنّ مهـــود

---

(١) ديوان الكاظمي ص٩٤ .بعنوان « قضت الصبابة أن تهون الصيد » ... كتبها إلى صديقه الحميم الشاعر الكبير المرحوم محمود باشا سامي البارودي.

فـإذا مررتَ عـلى الـديـار رأيتهـا
ترنو كمـا ترنـو الظبـاء الغيـد
فـالربـع إذ تحنو عليـه بـدمعهـا
كـابن اللّبون حَنَت عليـه رفـود

وينتهي الشاعر من مطلعه التقليدي الطويل إلى مدح صديقه البارودي عن طريق « حسن التخلص » المعروف ، فيقول :

آليـتُ لا ألهـو بغـير عزيمـة .
لشهـابهـا فـي الخـافقـين وقود
حـتى تُـبرَّد فـي المجـرّة غلّتي
ويُجرّ لـي فـوق السّمـاك بـرود
ويظل يحسـد بعض مجدي بعضه
إن ضـل عنـه كـاشح وحسـود
وحلفت لا أعنـو لغير أخـي عُلا
ينمـو إلـيّ إخـاؤه ويـزيـد
محمودها السامي ، وهل بين الـورى
إلاّه سـامٍ في العـلا محمود

والحق أننا نجد في شعر الرصافي والزهاوي نماذج من هذا الشعر « البدوي » لكنهما يتجاوزانه في ألوان من شعرهما الى أشكال وتجارب أكثر حداثة وأقرب إلى وجدان الشاعر وطبيعة عصره. وقد رأينا كيف كان تطلعهما إلى ريادة بعض « الأشكال » الجديدة التي تخطيا بها مرحلة الإحياء متأثرين بحركات التجديد في مواطن أخرى من العالم العربي ، برغم أنهما لم يكونا على صلة مباشرة ممتدة بحركاتٍ كتلك التي أتاحتها للكاظمي إقامته الطويلة بمصر . ومع أن الديوان يتضمن قصائد نظمها في وقت متأخر يتجاوز مرحلة الإحياء . فقد ظل طابعه التقليدي المحض غالباً على كل قصائده دون أن نلمس أي أثر يذكر لروح تلك السنوات المتأخرة أو صلاته المباشرة بحركة التجديد وشعرائها ودعاتها .

لذلك نستطيع القول إن حركة الإحياء في العراق ـ وقد تأخرت قليلا عن حركة

الإحياء عند البارودي ـ كانت في أول عهدها احتذاء مطلقاً للشعر القديم، لكنها لم تلبث ـ لتأخر وقتها ـ أن تأثرت بأصداء من حركات التجديد والريادة في مصر، فلم تعد خالصة «للإحياء» وما صاحبه من عودة الذاتية، كما كانت حركة البارودي، بل جمعت بين معالم الإحياء وملامح من التجديد تتمثل في ريادة أشكال جديدة في بناء القصيدة، والتفات إلى مآسي الحياة والمجتمع مُصوّرة في إطار من القصص الشعري الذي اقتضى بطبيعته شيئاً من المرونة والاقتراب من طبيعة العصر في أسلوبه ولغته.

وقد امتدت حركة الإحياء بعد البارودي وغيره فتطورت إلى حركة من التجديد في إطار القديم وظهرت في أرجاء الوطن العربي كله طائفة من الشعراء في أواخر أيام البارودي وبعده بقليل، ظلوا مشدودين إلى قيم التراث العربية، متطلعين في الوقت نفسه إلى التعبير عن قضايا العصر في أسلوب يجمع ـ على اختلاف في الدرجة والموهبة ـ بين الأصالة والمعاصرة.

ولم يكن الوعي بالتطور الحضاري أو التأثر به متساوياً عند مختلف الأفراد والطبقات في المجتمع العربي، فمنهم من لم يمسه هذا التطور إلا مساً رقيقاً، ومنهم من وعوا طبيعته وعياً فكرياً واضحاً وأحسوا به إحساساً وجدانياً قوياً متأثرين بثقافات خاصة لمجتمعات سبقت إلى هذا الضرب من التطور الحضاري.

وقنع محبو الشعر من الطائفة الأولى بما حققه امتداد حركة الإحياء من تجديد وما أقاموه من توازن بين القديم والحديث، على حين رأت الطائفة الثانية أن هذا الشعر لم يحقق من العصرية ما يكفي للتعبير عن روح العصر وقضاياه ومفهومه الجديد للشعر والأدب والفن، وراحوا يدعون إلى لون جديد من الشعر يقوم أساساً في موضوعه على التجربة الذاتية وتصوير خلجات النفس الإنسانية، وفي أسلوبه، على هجر «الأنماط» الشعرية القديمة وابتداع أسلوب جديد، أنسب في معجمه وصوره وإيقاعه للتعبير عن أمثال تلك التجارب الذاتية والنفسية.

وهكذا قام منذ بداية هذا القرن صراع حاد ممتد بين القديم والجديد، كما يحدث دائماً في مراحل التطور الحضارية الكبرى، نشأت عنه بالتدريج طلائع الحركة الوجدانية التي ازدهرت بعد ذلك بسنين.

وكان أول ما افتقده دعاة الجديد في امتداد حركة الإحياء، تلك الذاتية التي أفاضوا الحديث عنها في نقدهم النظري وحاولوا إبرازها فيما نظموه من شعر. ذلك أن

الذين تابعوا تلك الحركة من المجددين قد اتجهوا اتجاهاً موضوعياً اختفت فيه شخصياتهم وعبروا فيه عن قضايا عصرهم السياسية والاجتماعية وكفاح شعوبهم في سبيل الحرية والاستقلال تعبيراً كلياً مطلقاً يغلب فيه الجانب الفكري على النزعة الوجدانية، ويجنح بطبيعة الموضوع إلى النبرة الجهيرة والإيقاع الخطابي الذي يناسب طبيعة ذلك الشعر « الجماهيري ». وأصبح هؤلاء الشعراء ـ على اختلاف في الدرجة ـ يماثلون « فحول » الشعراء في العصور القديمة ممّن كان عليهم أن يصوروا وقائع مجتمعهم مُغْفِلين ـ في الأغلب ـ تجاربَهم الذاتية ورصدَهم الوجداني للحياة والناس. وكان من الطبيعي حينئذ أن تتماثل أساليب هؤلاء الشعراء من القدماء والمحدثين مع اختلافٍ تقتضيه طبيعة العصر وما جدّ من تطور لغوي وفني.

وقد تفاوتت حظوظ هؤلاء الشعراء من الموهبة والشهرة، لكن « شوقي » قد أتيح له أن يصبح شاعراً مرموقاً على مستوى الوطن العربي كله، فوجد فيه أنصار « الذاتية » ممثلا لتلك الموضوعية التي أنكروها، ورأوا في شعره نموذجاً لما تقتضيه تلك الموضوعية من أساليب تحتذى القديم في الصورة الشعرية والتشبيه والمجاز وبناء القصيدة وإيقاعها، فاتخذوه هدفاً لحملتهم ضد القديم، وجعلوا هدمه غاية لبناء الشعر على أساس جديد.

كان هؤلاء الشباب من دعاة التجربة الوجدانية يتوقعون من شوقي أن يتجاوز تجديد البارودي إلى مدى أبعد مما فعل فيجدوا في شعره من التجارب الذاتية ما يعكس عواطف الإنسان العربي في مطلع القرن العشرين، خلال حديث الشاعر عن عواطفه أو رصده مشاعر الآخرين وتأمله الذاتي في المجتمع والحياة والكون. لكنهم رأوا أن شوقي ـ وقد بلغ ما بلغ من مكانة مرموقة بين شعراء الوطن العربي ـ قد راح يتابع أحداث السياسة ومناسبات المجتمع، كما كان يفعل الشاعر الكبير القديم، فيمدح ويرثي، ولو كان من يمدح لا يستحق المديح، ومن يرثي لا صلة بينه وبين الشاعر تحفزه حفزاً صادقاً إلى الرثاء، كما راح يخوض في ألوان من السياسة لعلها لا تمثل اهتمامه الحق، ويتجاوز تلك الأحداث السياسية في مصر والوطن العربي إلى ما يترامى إليه من وقائع العالم وكوارثه، وكأنما كان يريد أن يؤدي حق تلك المكانة الشعرية التي تبوأها، ويريد أن يظل شعره حاضراً في أسماع الناس ونفوسهم، شأن الشاعر الكبير القديم.

على أنه ليس من الإنصاف لشوقي أن نرجع تلك النزعة نحو شعر الوقائع والمناسبات إلى وضعه الشخصي وحده، فإن ما أشرنا إليه من مظاهر التطور والتحول في الحياة العربية لم يتخذ صورة انقلاب اجتماعي وفكري شامل، بل كان تطوراً يمس الحياة في

بعض جوانبها ، على حين تمضي الحياة في جوانب أخرى على سننها المألوف . لذلك لم يحس الشعراء جميعاً بدواعي العصرية الكاملة ولم يستجيبوا جميعاً لطبيعة التطور الذي كان يقتضي أن يلتفتوا إلى تجاربهم الذاتية وحياتهم الوجدانية ، كما كان يتوقع الشباب ممن وعوا حقيقة المرحلة الحضارية الجديدة وولدوا في ظلها .

ومن الإنصاف لشوقي وغيره من شعراء هذا الاتجاه الموضوعي أن نقول إن كثيراً من تلك الأحداث السياسية والوقائع الاجتماعية التي عبروا عنها كانت مما يشغل بال العرب ويمس نفوسهم وحياتهم في الصميم ، وهي لهذا يمكن أن تعدّ ـ في موضوعها ـ ذات صلة لا تنكر بذات الشاعر . غير أن الخلاف بين الموضوعيين والذاتيين كان يدور ـ في جوهره ـ حول « الصيغة » الشعرية التي تقتضيها الموضوعية أو الذاتية أكثر مما كان يدور حول الموضوع أو التجربة . فقد كان الشاعر « الموضوعي » يجرّد من نفسه « صوتاً » يعبر عن قضايا العصر وكأنه يتحدث باسم الناس دون أن تمر التجربة خلال ذاته فتتميز بأسلوب شخصيّ خاص . حقاً ، كان هؤلاء الشعراء يختلفون فيما بينهم في التعبير الشعري ، لكنه اختلاف ناشىء من طبيعة الموهبة عند الشاعر ومدى سيطرته على اللغة ومعرفته بالتراث ، لا من اختلاف في الإدراك الوجداني وما يقتضيه من تباين في الأساليب .

وهكذا قامت حول شعر شوقي تلك الحركة النقدية المعروفة التي قصد بها أصحابها أن يهاجموا القديم في أكبر ممثل له ويلفتوا الأنظار إلى ما يدعون إليه من جديد . ومهما يكن في آراء هؤلاء النقاد من غلوّ أو تأثر بالأهواء الشخصية ، أو نقل مباشر لمذاهب النقد الغربية ومقومات الشعر الأوروبي ، فإنها وراء كل ذلك تمثل إحساس طائفة من الناس بالمدى البعيد الذي كان قد انتهى إليه التطور الحضاري حينذاك ، وبالحاجة إلى شعر من لون جديد يمثل طبيعة ذلك التطور . وعن ذلك يقول العقاد في تقديمه لديوان المازني :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي . وهذا مزاجٌ أوّلُ ما ظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ورفع عشاقه راية التحرر من القيود الصناعية . وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التي عفرت جبينه زمناً . فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنىء بمولود ، وما نفض يده من تراب الميت! . ولن تراه يُطري من هو أول ذامّيهُ في خلواته ، ويقذع من يُكبْر في سريرته ، ولا واقفاً على

المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب، ولا متعرضاً للعطاء، يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته».

ومما يدل على أن هذا الموقف الثائر على الشعر الموضوعي والداعي إلى شعر الوجدان لم يكن مجرد اتجاه فردي أو استجابة لدواع «محلية» أن ناقداً آخر في بيئة بعيدة كل البعد عن بيئة العقاد، هو ميخائيل نعيمة، قد شارك العقاد في رأيه، معبراً عن حاجات المجتمع العربي في المُهَاجَر الأمريكي ونزوعه إلى الخلاص من شعر المناسبات: «... وأصبحنا نتراسل نظماً ونتصافح نظماً... ونستقبل أصدقاءنا نظماً ونودعهم نظماً، ونهنئهم بعيد أو بمركز أو بمولود نظماً، إلى أن لم يبق في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا»[1] ولعلنا نلاحظ وجه الشبه بين قوله هذا وقول العقاد «فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنىء بمولود... ولا واقفاً على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب»[2].

ويتفق الناقدان مرة أخرى في كتابيهما «الغربال» و«الديوان» إذ يلتفتان الى الجانب الذاتي والنفسي في الشعر، ومن ذلك قول العقاد: «إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يُعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها... وليس هَمّ الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويُودِع أحسُّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زُبدَةَ ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه».

ومثله قول ميخائيل نعيمة: «... إن عواطفنا وأفكارنا مشتركة لأن مصدرها واحد وهو النفس... وإن في الواحد منا ما في الآخر من العواطف والأفكار لكنها قد

(١) الغربال ص١١٩.

(٢) لا يعود هذا التشابه بين أفكار هذين الناقدين وألفاظهما إلى تشابه طبيعة بيئتيهما الفنية فحسب، فقد كانت هناك صلات شخصية معروفة بينهما. وقد كتب العقاد مقدمة كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة، مبدياً إعجابه باتجاهه النقدي وما فيه من غلو وحدة تشبه كثيراً حدة العقاد، وهو اتجاه مألوف في كل حركة جديدة تريد أن تثبت وجودها أمام القديم. وأثنى ميخائيل نعيمة على العقاد في نقده لشوقي والتقى معه حول قصيدة بعينها هي بائيته:

أنـــادي الرسم لو ملـــك الجوابـــا
وأجزيـــه بـــدمعي لو أثـــابـــا

كذلك التقى الناقدان في الرأي حول أبيات قالها شوقي مادحاً أحد «الخطاطين». ولعل قيام هذه الصلة الشخصية يؤكد في ذاته الطبيعة المشتركة لحاجات هاتين البيئتين الأدبيتين وطبيعتهما الرومانسية.

تكون مستيقظة في بعضنا، غافلة في الآخر... وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره وتمكّن أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعراً. وإذ أن العواطف والأفكار هي كل ما نعرفه من مظاهر النفس، فالشعر إذن هو لغة النفس، والشاعر هو ترجمان النفس».

ويلتفت المازني أيضاً إلى ذلك الجانب الذاتي النفسي فيقول في مقدمة ديوان العقاد الأول: «... فهو صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ويطيف بها ويجري حولها، ولكل طور من أطوارها وحالة من حالاتها وجانب من جوانبها:

لولا القريض لكانت، وهي فاتنة،
خرساء ليس لها بالقول تبيانُ
ما دام للكون ركن في الحياة يُرى
ففي صحائفه للشعر ديوان

كما يقول في قصيدته الرائعة التي أسماها «الحب الأول».

وفي هذه الأسطر يوضح المازني الذاتية بمعناها الأوسع فيبين أنها تنطوي على جانبين: التصوير الصادق لنفس الشاعر، ووعي الشاعر ما يجري حوله من أحداث الحياة وتجارب الآخرين وعياً وجدانياً ينعكس من خلال ذاته على ما يقول من شعر.

والحق أن شوقي، ممثلا للاتجاه الموضوعي، كان بطبيعة وضعه وشعره هدفاً صالحاً لدُعاة الذاتية والوجدان. فقد أسرف في تجاهل وجدانه وأوغل في شعر السياسة والأحداث والمناسبات حتى ارتدّ بوضع الشاعر الحديث إلى ما كان عليه في العصر العباسي، متطلعاً إلى مكانة «الفحول» من شعراء ذلك العصر. فهو يخاطب الخديوي عباس مشبهاً نفسه بأبي تمام شاعر المعتصم بقوله:

وأنا الفتى الطائيّ فيك، وهذه
كَلِمي هززتُ بها أبا اسحاقِ

ويقول مخاطباً «أم المحسنين»:

أحييتِ في فضل الملوك وعزّهم
ما مات من أمّ الخليفة جعفر
إن الذي قد ردّها وأعادها
في بُردتيك. أعاد فيَّ البحتري

ويخاطب الخديوي مرة أخرى بقوله:

حتى إذا رُفع الحجاب تدفقوا
يتشرفون براحةٍ تتدفّقُ
وتعارضت فيك القرائح وانبرى
لأبي نواسَ البحتريّ المفلقُ(١)

وقد يقال إن شوقي قد جرى في ذلك على عرف الشعراء القدامى والمحدثين إذْ يُدِلُّون بمواهبهم فيرون أنها تبذّ مواهب السابقين من «الفحول». غير أننا لو نظرنا في شعر شوقي - بعيداً عن حماسة دعاة الجديد وما يشوب نقدهم أحياناً من غلو أو هوى - لرأينا أن اتجاهه إلى السياسة ووقائع الحياة العامة لم تصرفه عن تصوير خلجات نفسه ونفوس الآخرين فحسب، بل طبعت شعره بشيء غير قليل من مظاهر التقليد الذي ينشأ بالضرورة حين يفقد الشاعر الإحساس الوجداني الصادق بالتجربة فيعتمد على ما يناسب التجربة العامة من مأثور. لذا وجد دعاة الذاتية في هذه المظاهر من تقليد التراث فرصة سانحة ليهاجموا شعر السياسة والمناسبات ساخرين مما قد يرون في بعض تشبيهات الشاعر من مخالفة للجو النفسي، أو في بعض مجازاته من صنعة، وما في بناء القصيدة وأبياتها من «تفكك».

ويدافع الدكتور شوقي ضيف عن هذا الاتجاه عند شوقي فيقول: «والأستاذ العقاد محقّ حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره. ولكن الحق يجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة، ولا شعر النفس الخاصة، وهو لهذا ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة، يريد بذلك أن يجرده من حاسة الشعر. وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنانيين، وإنما هو شاعر غيري. ولست أدري لماذا نحجر على شوقي ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهباً اتخذه في فنه؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا ألا ننصفه. حقاً إنه لو ادّعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده. ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى، بل لم يفكر فيها، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه، ولم يكن يحلم بنفسه ولا اتجه إلى وصف ما يجري في سراديبها المظلمة، لأنه رأى ألا يكون شاعراً نفسانياً ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي

(١) ورد في هامش النص بالديوان قول الشارح «يريد بأبي نواس إسماعيل صبري، وبالبحتري نفسه».

يريده الأستاذ العقاد. وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه، وأن نسأله عن قسماته، وملامحه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعْنَ بشيء من ذلك»[١].

والحق ان القضية لم تكن قضية اختيار شخصي لدى الشاعر بين «الغيرية» و«الذاتية»، بل كانت انتماءً إلى تيار فنيّ خاص يمثل الجانب المحافظ من جوانب الحياة حينذاك، ويجدّد بالقدر الذي يحقق توازناً، كان ينشده أصحاب هذا الاتجاه، بين التراث والمعاصرة.

لذلك اتسم شعر شوقي في صورته الفنية ـ مهما تكن طبيعة تجربته ـ بهذا الطابع «الكلاسيكي» بما في أسلوبه من جلال وما في عبارته من متانة وما في إيقاعه من جهارة، واختفت وراء تشبيهاته ومجازاته وصوره الناظرة إلى التراث شخصية الشاعر وعواطفه الذاتية.

وقد تتضح هذه الحقيقة بالمثال لو حلّلنا قصيدة من خير قصائد شوقي وأبعدها عن المناسبات، هي قصيدة «النيل»، فسنرى الفرق ظاهراً بين طريقته الموضوعية الخالصة وما كان يمكن أن تجيء عليه القصيدة لو أنه اتبع الأسلوب الذاتي الذي يصور حقيقة شعوره وشعور غيره من المصريين بالنيل. وللنيل صورتان، إحداهما تقليدية مألوفة تصور جلاله وقدمه وفضله على الحضارة وعلى الحياة في واديه، وأخرى تقوم على إحساس الناس الحقيقي به، وقد تُناقض بعضَ جوانب الصورة التقليدية الأولى.

فالمصريون المحْدثون لا يرون في النيل كائناً سحرياً غامضاً جباراً، ولا يغلّفونه في أنفسهم بأساطير التاريخ وحقائقه، بل يحسون به نهراً وديعاً جميلاً يمارسون حياتهم على شاطئيه ويفيدون مما يحمل من خير وخصب، ويستمتعون على صفحته بكثير من ألوان اللهو، ويقترن في نفوسهم بالعمل والزرع والحصاد وغير ذلك من ألوان الحياة. وقد كان شوقي يعيش في منزل على شاطىء النيل ويشهد غدوّ الناس ورواحهم على ذلك الشاطىء، ويرى الأشرعة البيض تخفق على مياهه الصافية، ولعله كان يجلس في أمسيات الصيف في شرفته فيرى تألق أشعة القمر على مياهه، وقد ينتهي إلى سمعه غناء ملاّح أو إيقاع مجداف. ومع هذا، تجاهل ذلك كله في قصيدته والتفت إلى تلك الصورة التقليدية للنيل، فصوّره في المقطوعة الأولى كائناً جباراً غامضاً، وتساءل في إكبار عن منبعه، وتحدث في أبيات قليلة عن فضله على مصر، معتمداً على المفارقة اللفظية

(١) شوقي شاعر العصر الحديث ص٥٥.

والصنعة البيانية المألوفة من التراث، كما في قوله، مشيراً الى الأرض:

تســودّ ديبــاجــاً إذا فــارقْتَهــا
فــإذا حضرت اخضوضر الإستــبرقُ
والمــاء تسكبــه فيُسبَــك عسجــدا
والأرض تُغرقهـا فيحيـا المغــرَق!

ثم يخلص بعد ذلك إلى الأساطير والتاريخ في قوله:

دِيــنُ الأوائلِ فيك ديــن مروءة
لِمَ لا يُؤلَّه مــن يقــوت ويــرزق!

ويمضي بعد هذا في تصوير حضارة الفراعنة ويُفيض الحديثَ عن أسطورة عروس النيل، حتى ختام القصيدة التي تقع في إمائة وثلاثة وخمسين بيتاً، لم يعرض فيها ببيت واحد لمظاهر الحياة الحديثة على شاطىء النيل ولا لإحساس الرجل العصري به.

ويتسم أسلوب الشاعر في القصيدة بما أشرنا إليه من إيقاع كلاسيكي ينبع من تلك «التساؤلات» المتلاحقة في عبارات بُني بعضها على غرار بعض في تركيبها الأسلوبي لينتج من تكرار بنيتها هذا الإيقاع:

مــن أيّ عهــدٍ فــي القــرى تتــدفق؟
وبــأيّ كــفٍّ في المــدائن تُغــدق؟
ومن السماء نزلــــت، أم فُجّرتَ من
عليــا الجنــان جــداولا تــترقرق!
وبــأي نولٍ أنــت نــاسجُ بردةٍ
للضفتــين جــديــدهــا لا يخلُــق

ومع أن إكبار الشاعر للنيل لا يخفى، يظل وجدانه مستتراً وراء الصور البيانية المتلاحقة وصور الاستفهام المتتابعة وذلك التوازن الذي يقيمه بين شطري البيت عن طريق التماثل الكامل في بنية العبارة كما في شطري البيت الأول، أو التقابل بين الألفاظ كما في قوله:

حمــراء فــي الأحــواض إلا أنهــا
بيضــاء فــي عنــق الـثرى تتــألــق

مع ما في التقابل من صنعة بديعية في قوله « بيضاء » نرى لها نظيراً من الجناس والمقابلة في قوله :

والمـــاء تسكبـــه فيسبـــك عسجـــدا
والأرض تغرقهـــــا فيحيـــــا المغرق

ويكتمل لعبارة الشاعر إيقاعها التقليدي بتذييل الأشطار الأولى من أبياته ببرهان يؤكد معناها ، كما في قوله :

ديـن الأوائـل فيـك ديـن مروءة
لم لا يؤلّـه مـن يقـوت ويرزق؟

وقوله :

جعلوا الهـوى لك والوقار عبادة
إن العبـادة خشيـة وتعلـق

أو بإيراد صفات وأحوال في الشطر الثاني تؤكد ما جاء به في الشطر الأول ، من مثل قوله :

دانـوا ببحـر بالمكارم زاخـر
عـذب المشـارب مـدّه لا يُلحـق
متقيّـــد بعهـوده ووعـوده
يجري عـلى سـنن الوفـاء ويصـدق
يتقبـل الـوادي الحيـاة كريمـة
من راحتيـك عميمـة تتـدفـق
متقلّـب الجنبـين فـي نعمـائـه
يعَري ويُصبغ فـي نداك فيـورق

أو بالتقسيم المتقارب الإيقاع ، كما في قوله :

تسقى وتطعـم ، لا إناؤك ضائق
بـالواردين ، ولا خوانـك ينفـق

وقوله : « متقيد بعهوده ووعوده » وقوله :

وإليـك بعـد الله يرجـع تحتـه
مـا جف أو مـا مات أو مـا ينفق

ومن الطريف أن « شوقي » حين تحدث عن النيل في إحدى أغانيه العامية التفت إلى وجوده العصري القائم في نفوس من يعيشون على ضفافه فقال عنه « حِليوَه أسمر » ، ووصف الأشرعة البيض على صفحته فسمّاها « حمامة بيضه بفرد جناح » ، وتحدث عن متع الناس على ضفتيه وفي زوارقه . وترجع هذه المفارقة إلى أن الشاعر في أغنيته قد أطلق نفسه على سجيتها واستجاب لمشاعره الذاتية ولطبيعة الأغنية ، فأخرج نفسه إلى حين من ذلك الإطار الموضوعي الذي تبرز فيه دائماً الصور الشعرية الكلاسيكية .

وتختلف النظرة الموضوعية عن الموقف الذاتي في أن الأولى تستغرق التجربة في صورتها الكاملة على حين يتمثل الموقف الذاتي في رؤية خاصة تُعنى بأحد جوانب الصورة وتربط بينه وبين وجدان الشاعر .

وقد يستحيل النهر عند الشاعر الرومانسي إلى رمز صوفي مغلف بالأسرار يُشيع فيما حوله من طيور وزوارق وأشجار ورياح جواً خيالياً حالماً ، ويلمس بروحانيته حتى ما يتصل بوجوه من الحياة المادية من عمل أو سعي وراء الرزق . ويستجيب معجم الشاعر وصوره لطبيعة التجربة الرومانسية فتكثر الألفاظ « الشفافة المجنحة » ذات الدلالات الروحية أو النفسية ، وتكثر المجازات والتشبيهات والتجسيم ، وتخف حدة الإيقاع وجهارة العبارة وفخامة القافية ، و« جلال » العبارة الكلاسيكية الذي أشرنا إليه . ومثال ذلك قصيدة للشاعر محمود حسن اسماعيل في ديوانه « نهر الحقيقة »[(١)] بعنوان « مع النهر » :

سكونُه حياه ... ونطقُه حياه
والموج فوق صدره صلاه
حين تنام الريحْ ... والموج يستريحْ
تخاله نشوانْ ، في أفقه النعسانْ
أقداحه وضوءْ ، للصمت والهدوءْ
يمرّ بالحياة ، وموجُه مرآة
أمواجه سجّادة ، للطهر والعبادة ،

---

(١) ليس القصد هنا المفاضلة بين القصيدتين ، بل مجرد بيان الخلاف بين النظرتين وما يقتضي من خلاف في التعبير والتصوير . وقد نأخذ على قصيدة محمود حسن إسماعيل ـ إذا أردنا التقوم الفني ـ تقطع عباراتها وقصرها ، وكثرة قوافيها ، وبعض ما بها من تعبير منظوم أو مباشر .

تجثو بها الطيورُ، وتمرح العطورُ
وتصبح الزوارقُ، كأنها حدائقُ
مسحورة الأغصانْ، في ربوة النسيانْ
كلُّ رؤاه حبّ، ومعبد وربّ
وكل ما في شطه حياه، وخطوة تحرك الحياه
لولاه، زهر الحقل ما تبسّمْ
لولاه طير الروض ما ترنّمْ
في صدره الأسرارْ، عتيّة الأستارْ
لا الريح تدري أمرها، ولا النجوم تعرفُ
سُفائنٌ ولهانة، وعاشق مطوّفُ...
وصائدٌ أيّامُه في خيطه مُعلّقه
يُلقي الشباك مؤمنا مؤمّلا أن ترزقه
أوْمَا، وظلّ ساكنا يرقب الغيوبا
كأنه مدلّه ينتظر الحبيبا
وفجأة، صافحه الفجرُ
والأمل الموعود والنهرُ
فعاد للكوخ بحمد اللهْ
والحب والإيمان والحياه.

ويختم الشاعر قصيدته بما بدأها به من قوله مشيراً إلى النهر:

سكونه حياه... ونطقه حياه
والموج فوق صدره صلاه.

وقد يستحيل النهر عند شاعر رومانسي آخر إلى مجرد رمز للعواطف والرّي ولا يبقى من وجوده الماديّ إلا رمز الماء في مقابل ما في نفس الشاعر من حرقة، كما في قول إبراهيم ناجي[1]:

يا أيها النهر، بي حَسَدْ
لكل جارٍ عليك رفّ

---

(١) وراء الغمام ص٨٤.

أكــــــلّ راحٍ كمــا يـــود
يـــروي ظمــــــاه ويـــرتشف!
ومن حبيـــــبٍ إلى حبيـــب
تــرنــو حنــــانــاً وتبتسـم
وكـــلّ غــادٍ لـــه نصيــب
مـــن مـــائــك البــارد الشّبِــم!
يـا نهـــر، روّيـتَ كـل ظـامـى
فــراح ريّــــانَ، إن يَـــذُقْ
فكن رحـــيماً عــــلى أوامي
فــــلي فمٌ بـــات يحـــترق!
يـــا نهر، لي جـــذوة بجنـــبي
هــــادئـــة الجمـــر بــــالنهــارْ
فــإن دنــا الليــل برّحــت بــمي
وســاكن الليـــل كـــم أثــار!
وقفــتُ حــرّان فــي ازائـك
فهـــل تـــرى منـــك مُسعـــدُ؟
وددتُ أُلقــــي بهـــا لمــائــك
لعلّهـــــا فيـــــك تـــــبرد
عــالــجْ لظــاهــا، فــإن ســـكنْ
فـــرحمــة منــــــك لا تحـــدّْ
وإن عصـــت، نـــارُهــا فكـــن
قـــبراً لهــــا آخـــر الأبــــد!

والفرق واضح بين ما استدعته هنا التجربة الوجدانية من معجم شعري خاص وتصوير وإيقاع، وما اتسمت به قصيدة شوقي من بيان كلاسيكي اقتضته طبيعة النظرة الموضوعية الى التجربة.

ونجد مثل هذا التحول من الوجود المادي للموضوع إلى ما يمكن أن يحمل من رمز عاطفي أو نفسي، في قصيدة معروفة للشاعر الفرنسي الرومانسي لامرتين، شغف بها

كثير من الرومانسيين العرب فترجمها بعضهم نثراً[1]، ونظمها بعضهم شعرا، هي قصيدة «البحيرة». وتتضح في مقاطعها الأولى رموز الفقد والوحشة والموت والزمن دون إلحاح على صورة البحيرة نفسها إلا من خلال ذكريات الشاعر السعيدة عن الماضي وهكذا ترجمها علي محمود طه:

ليت شعري، أهكذا نحن نمضي
في عباب إلى شواطىء غمضِ
ونخوض الزمان في جنح ليل
أبديٍّ يضني النفوس وينضي؟
وضفاف الحياة ترمقها العين، فبعض يمر في إثر بعض
دون أن نملك الرجوع إلى ما
فات منها أو الرُّسوّ بأرض
حدثي القلب يا بحيرة، مالي
لا أرى «أولفير» فوق ضفافك؟
أوشك العام أن يمر وهذا
موعد للقاء في مصطافك
صخرة العهد! ويك ها أنذا عدت، فماذا لديك عن أضيافك؟
عدتُ وحدي أرعى الضفاف بعين
سفكت دمعها الليالي السوافك
يا زمانا يمر كالطير، مهلاً
طائر أنت؟ ويك قف طيرانك!
أهناءَ الساعات تجري وتعدونا
- عطاشا؟ فقف بنا جريانك!
ويك، دعنا نمرح بأجمل أيام،
- ونلقي من بعد خوف أمانك
وإذا نحن لذة العيش ذقناها
- ومرّت بنا فَذرْ دورانكْ!

---

(1) أحمد حسن الزيات: ترجمة رفائيل ص٢٦٠. وعلي محمود طه: الملاح التائه ص٢٠٧. وإبراهيم ناجي: وراء الغمام ص١٦٨. ونقولا فدض: رفيف الإقحوان ص٩.

بَيْـد أن الشقـاء قـد غمــــر الأرض،

- وفــاض الـوجــود بــالتــاعسينــا

كلّهــــم ضـــارع إليـــك يُرجّيـــك،

- فـأسرع، أسرع! إلـــى الضـارعينا

وافــترس مُشقيــات أيْــامهم وامــضِ

- رحَـــــى تطحـــن الشقـاء طحونـا

رحمة فـــاذكر النفــوس الحزانـــى

وانسَ يـا دهـــر أنفُس النـاعمينـا!

★ ★ ★

والطبيعـة من أبرز الموضوعـات الـتي تتجـلى فيهـا الفروق بـين الموقـف الموضوعي والموقف الوجداني، وبين ما يقتضيه كلا الموقفين من تعبير فني. فالشاعر الموضوعي - أو الكلاسيكي - ينظر الى المشهد الطبيعي نظرة شاملة - كما ذكرنا - فتستوي عنده أجزاء الصورة ويُولي كلا منها عناية خاصة ليرسم منها جميعاً في النهاية لوحة كاملة. فالربيع لدى الشاعر الكلاسيكي فصلٌ تشرق فيه الشمس الدافئة وتستيقظ الأرض بعد هجعة الشتاء وتتفتح الأزهار وتتغنى الأطيار وتفيض الحياة بالحب والجمال، وكل من هذه الجوانب يمكن ان يكون صورة صغيرة في ذاتها داخل تلك اللوحة الشاملة الكبيرة.

ومن هنا كان من الممكن أن يأتي الشاعر بما يبدو أنه تناقض بين هذه الصور الصغيرة في الجو النفسي المناسب للربيع، إذ يبدأ الشاعر من منطلق بياني موضوعي، مـا دام لا يعبر تعبيراً صريحاً عن عواطفه أو يمزج بين وجدانه وما يصف من مشهد طبيعي.

وليس أدلّ على ذلك من وصف شوقي للطبيعة فإنه يعتمد على ما كان يعتمد عليه أغلب شعراء العصر العباسي من وصف خارجي لمظاهر الطبيعة يقوم على الإدراك الذهني وألوان من التشبيه والمجاز بينها كثير من التناقض الغريب. ولعل خير مثال لهذا قصيدته في وصف الربيع:

آذار أقبـــل، قمْ بنــــا يــــا صــاحِ

حـــيِّ الربيـــع حـــديقـــة الأرواحِ

واجمع نـــدامَـــى الظـــرف تحت لوائـــه

فـــالصفو ليس عـــلى المـــدى بمتـــاح

ففي هذا المطلع دعوة بيّنة إلى الإقبال على الحياة والاستمتاع بمباهج الطبيعة وألوان

الجمال في الربيع. لذا يتوقع القارئ أن تمضي القصيدة في هذا الجو الطلق المرح وأن يصف الشاعر إحساسه بالربيع وتجاوبه مع مشاهد الطبيعة البديعة من حوله. ويجد القارئ ما توقعه من الشاعر في صدر القصيدة، وإن جاء في صور منثورة من المقابلة والمجانسة والمجاز التقليدي والتوازن بين الأشطار، كما في قوله:

ملكُ النبات، فكلّ أرضٍ دارُه
تلقاه بالأعراس والأفراحِ
منشورة أعلامه، من أحمر
قانٍ وأبيضَ في الربى لماح
لبست لَقْدمَه الخمائل وشيَها
ومَرَحْن في كنف له وجناح
يغشى المنازل من لواحظ نرجس
آنا، وآنا من ثغور أقاح
ورؤوس« منثور »خفضن لعزه
تيجانهن عواطر الأرواح
الورد في سُرُر الغصون مفتّح
متقابل يثنى على الفتاح
ضاحي المواكب في الرياض مميز
دون الزهور بشوكةٍ وسلاح
مَرّ النسيمُ بصفحتيه مُقبّلا
مَرّ الشِّفاهِ على خدود ملاح
هتك الردى من حسنه وبهائه
بالليل ما نسجت يد الإصباح
يُنبيك مصرعه، وكل زائلُ
أن الحياة كغدوةٍ ورواح

ويخيل إلى القارئ لأول وهلة إذ يلتقي بالبيتين الأخيرين أن الشاعر قد عدل عن وصفه لمشاهد الجمال والسعادة، إلى النظر في حقيقة الحياة وما بينها وبين تلك السعادة الظاهرة من مفارقة، أو أنه يؤكد دعوته في مطلع القصيدة إلى الاستمتاع بمباهج الحياة، بالتأكيد على طبيعة الحياة في تقلبها وقصرها. لكن الشاعر لا يلبث أن يمضي في ذلك

التناقض الواضح بين الجو النفسي للقصيدة، وأجزائها المتفرقة، وكأن كل جزء صورة بيانية مستقلة في ذاتها، فيقول:

ويقائق النسرين في أغصانها
كالدرّ رُكّبَ في صدور رماحِ
والياسمين، لطيفه ونقيُّه
كسريرة المتنزّه المِسماح
متألّقٌ خَلَلَ الغصونِ كأنه
في بلجة الأفنان ضوء صباح
والجُلّنارُ دمٌ على أوراقه
قاني الحروف كخاتم السفّاح
وكأن محزون البنفسج ثاكل
يلقي القضاء بخشية وصلاح
وعلى الخواطر رقّة وكآبة
كخواطر الشعراء في الأتراح
والسرو في الحِبَر السوابغ كاشف
عن ساقه كمليحة مفراح

ولم يجد الشاعر حرجاً في رسم تلك الصورة الدموية للجلنار - وسط تلك اللوحة البهيجة الألوان - ولا في الحديث عن ثكل البنفسج وكآبة الخواطر والأتراح. ذلك لأن تلك الصور - بعيداً عن وجدان الشاعر - يبقى لها وجودها الخارجي المستقل وتغدو في ذاتها لدى الشاعر موضوعاً بيانياً يمارس فيه سيطرته على اللغة ومعرفته بتراثها، ويحتق فيه ذلك «الجلال» الكلاسيكي وتلك النبرة المتسقة الجهيرة المألوفة في الشعر الموضوعي.

ويمضي شوقي في وصف جمال الطبيعة في الربيع إلى أن يقول:

والماء بالوادي يُخال مسارباً
من زئبق أو ملقَيات صِفاح
بعثت له شمس النهار أشعة
كانت حُلَى النَّيلوفرِ السبّاح

يزهــو على ورَقِ الغصـــون نثيرُها

زهوَ الجواهــر فـــي بطـون الـراح

وجرت سواقٍ كالنوادب في القُرَى

رُعْـن الشّجــيَّ بــأنّة ونـــواح

الشاكيـات ومـا عـرفـن صبـابـة

والبــاكيـــات بمـدمـع سَحّــاح

من كـل بـاديـة الضلـــوع غليلـة

والمــاء فـي أحشائهـــا، ملـــواح

تبكي إذا ونيت، وتضحك إن هفت

كالعِيـــس بين تَنَشُّـــطٍ ورَزاح

هيَ في السلاسل والغلول، وجارُها

أعمـــى ينـــوء بِنِــيره الفــدّاح

ولا يفطن الشاعر إلى المفارقة البيّنة بين الماء اللامع والنيلوفر السباح والجواهر الزاهية، وتلك السواقي الآنّة النائحة كأنها النوادب، إذ جرى العرف في الشعر التقليـدي الموضوعي أن تكون تلـك صفـة السواقي، وإن زاد عليهـا شوقي ربْطهـا بالنوادب! وأغلب الظن أنه التفت إلى هذا المعنى التقليدي - برغم مناقضته البالغة لجوّ القصيدة العام - ليخلُص إلى تلك الصورة الذهنية القائمة على المفارقة المألوفة في صور الشعر التقليدي:

الشاكيـات ومـا عـرفـن صبـابـة

البــاكيـــات بمـدمـع سحــاح

من كـل بـاديـة الضلوع غليلـة

والمــاء فـي أحشائهـــا، ملـــواح

وكأنه يذكر ببيته الأخير قول الشاعر القديم:

كالعيس فـي البيداء يقتلها الظما

والمــاء فــوق ظهورهـــا محمـــول

بل يذكر الشاعر العيس بلفظها في هذا المقام، وإن جاءت في غير هذا المعنى القديم، في قوله «كالعيس بين تنشّط ورزاح» لأن المعجم الشعري عند الشاعر الكلاسيكي

لا يفرق كثيراً بين لفظ قديم وآخر عصري، ويستمد من ألفاظ اللغة جميعها على السواء كلما اقتضت ضرورة البيان أو الإيقاع.

وفي انسياق الشاعر وراء الصور البيانية الجزئية ينسى إلحاحه على بكاء السواقي ونواحها وندبها فينسبها مرة أخرى إلى الضحك، جنباً إلى جنب مع البكاء:

«تبـكي إذا ونِيَت وتضحك إن هفت
كـالعِيس بـين تنشـط ورزاح».

والشاعر الوجداني أو الرومانسي لا يمكن أن يقع في مثل هذا التناقض، إلا لنقص في الموهبة، لأنه يبدأ صورته من موقف عاطفي أو نفسي يظل شائعاً في لوحته، غالباً على كل أجزائها، إن لم يقصد قصداً إلى رسم لحظات نفسية مختلفة متداخلة أو متعاقبة. وهو لهذا يختار من المشهد الطبيعي ما يتلاءم مع تلك الحالة النفسية أو يصلح رمزاً لها او دلالة عليها إذا خلع عليه الشاعر ما يفصح عن هذا الرمز أو هذه الدلالة. فليس الربيع عنده ـ في الأغلب ـ تلك الصورة الشاملة من الدفء والاشراق والغناء والتفتح، بل قد يراه في زهرة واحدة تتفتح ذات صباح في أصيص بشرفة، أو في شعاع مشرق دافيء ينفذ إلى غرفته، أو في ورقة جديدة خضراء على غصن أسمر، أو أغنية لطائر يقف على حافة نافذته، أو ابتسامة على فم سعيد، أو غير ذلك من الملامح الخاصة التي يتجاوب معها وجدان الشعراء كل حسب طبيعته أو حاله النفسية. ومثل هذا الموقف الوجداني الخاص يستدعي ما يناسبه من ألفاظ ومجازات وصور وإيقاع لا تعتمد على الأنماط المأثورة بقدر ما تعتمد على الأصالة والابتكار داخل التقاليد العامة للاتجاه الوجداني، على حين يؤثر الشاعر الكلاسيكي أن يستقي قدر الطاقة من التراث متخذاً من بعض الأنماط التعبيرية والتشبيهات والمجازات ستاراً يخفي وراءه عواطفه الذاتية، التي «نستشفها» تحت هذا الستار.

ولعلنا نستطيع أن نتبين الفرق بين النظرة الكلاسيكية والنظرة الرومانسية وما يتبع كل منهما من معجم شعري وصور شعرية متميزة، لو قارنا بين حديث شوقي عن نواح السواقي، وتصوير شاعر رومانسي لهذا النواح، هو محمود حسن اسماعيل في ديوانه الأول «أغاني الكوخ»:

يـا نغمـة فـي المـا طـارت مُولَّهـة
حيري تـدَفّقُ مـن نـاي الـدواليبِ!

كـأنهـا خفقـةٌ مـــن قلـب محتضر
يشـــدو بها العمرَ فـــي لهف وتكريب
مـاذا شجـاكِ فرتّلتِ الأســى نغما
ورُحـتِ نوّاحـةً بـين المطـاريـب؟!
النور حين ذوى فـــي الحقل ناضره
ولملم الضوء مــــن تلـك المحـاريب؟
ونـام في حضـن زَنْجِيٍّ قد اتشحت
متونُـه بـدجـىً كـالهمّ غِربيـبِ...
أم نعبة صرخت مـن جوف كافرة[1]
بـالنور ، تـدعو لـه دومـاً بتغريـب؟
ما تلك إلا صدى البأساء تنفثه
أنسا لكـــل طليـــحِ النفس مغلوب!
أم ضَلّــة غمرت أجفــان مُضطهـد
مُحرَّقٍ بلهيـــب السوط مغلوب[2]؟
مـا النـاس إلا أسارى قوة خفيـت
تسوقهم لردي فـي الغيـب مكتوب!
أم شـــاعر غـــرّه في دهره أمـــل
فعـاد لهفـان من يـأس وتخييـب
يسري من الشجو مخطوفـاً بلوعتـه
كشاردٍ من طيوف الحـــلم منهوب
ويرمـــق النور لا يـأسى لفرقتـه
ولا يهـيم بطيـف منــه مكـذوب
فنوره ومضـــة للروح خـــاطفـــة
تنـاب لماحـه مـــن جفن محبـوب

فالصور في هذه الأبيات تتفق مع الجو النفسي الغالب على القصيدة التي وردت فيها ، والتي تجابهنا منذ البداية - في مطلعها - بتلك الصورة الفاجعة الدامية :

---

(١) يريد البومة .
(٢) يعني الثور .

مات النهار! وهذي الشمس جازعة
عليه، تخطر في دامي الجلابيب!

والشاعر في حديثه عن نواح الساقية لا يقرر هذه الحقيقة تقريراً كما فعل شوقي في قوله:

وجرت سواق كالنوادب بالقرى
رعن الشجي بأنّة ونواح

بل يرسم صورة مركبة تجعل من الدواليب نايا ومن صوتها نغمة طائرة مولهة في المساء، ويناديها بما يشبه ترنم العاشق لتلك الأنغام الممتدة الحزينة، وينمي الصورة بما يورد من تشبيه تالٍ مركّب أيضاً. ثم يتساءل عن سر ذلك الشجى - بعيداً كذلك عن التعبير التقريري المباشر - ويجيب عن تساؤله بـ «فروض» ذات طابع رومانسي واضح تتسق جميعاً مع روح الكآبة المسيطرة على جو القصيدة. ولا يكتفي الشاعر في ضروب إجابته بتعبير موجز محكم، بل يبسط كل «فرض» حتى ينتهي إلى شيء غير قليل من التجسيم. وقد أدّت سيطرة الوجدان على صور القصيدة إلى استخدام الشاعر معجماً حافلا بالدلالات النفسية المهوّمة غير المحدودة، شأن المعجم الوجداني عند الرومانسيين، وذلك برغم ما يبدو في القصيدة من إطار تقليدي في الشكل وبعض القوافي.

وقد استقرأت شعر شوقي في الطبيعة فرأيت اطراد هذا الأسلوب. ولفتني بوجه خاص اعتماده في تشبيهاته ومجازاته على الحلي والجواهر والأحجار الكريمة، يقارن بها ما يفتنه من جمال الطبيعة. ومن ذلك قوله في القصيدة السابقة:

ويقائق النسرين في أغصانها
كالدرّ رُكّب في صدور رماح
يزهو على ورق الغصون نثيرها
زهو الجواهر في قرن الراح

وقوله في قصيدة «منظر طلوع البدر من سفينة»:

يا درة الغواص أخرج ظافراً
يمناه يجلوها على النظّار
وافى بك الأفقُ السماء فأسفرت
عن قُفل ماس في سوار نُضار

الماء والآفاق حولك فضة
والشّهب دينارٌ لدى دينار
والفلك مشرقة الجوانب في الدّجى
يبدو لها ذيل من الأنوار
بينا تَخَطّرُ في لُجينٍ مائجٍ
إذ تنثني في عسجد زخّار

وقوله في قصيدة « جنيف وضواحيها »[1] :

والسفح من أي الجهات أتيته
ألفيته دَرَجاً يموج مُدوّرا
نثر الفضاءُ عليه عِقد نجومه
فبدا زبرجده بهنّ مجوهراً
سالت به الآفاق ، لكنْ عسجدا
وتغطت الأثباج ، لكن جوهرا
والماء غُدرٌ ، ما أرقّ وأغزرا
وجداولٌ هنّ اللّجينُ وما جرى
فحَشوْنَ أفواه الحقول سبائكا
وملأن أقيال الرواسخ جوهرا

وفي قصيدة « مشاهد الطبيعة في طريق الآستانة »[2] :

كم في الخمائل ، وهيَ بعض إمائها ،
من ذات خلخال وذات سِوارِ
ولقد تمرُّ على الغدير تخالُهُ
والنّبتَ مرآةً زهتْ بإطار
مُدّت سواعدُ مائه وتألقت
منها الجواهر من حصى وجمار

وفي قصيدة « البسفور كأنك تراه » :

(١ ، ٢) : الشوقيات ج٢ ص ٢٧ ، ٤١ .

... إلى أن حلّ في الأوج النهارُ

وللرائـــي تبيّنـــت الـــديـــارُ

فقلنـــا الشمس فيهـــا أم نُضـــار

ويـــــاقوت ومرجـــــانٌ ودرٌّ!

وفي قصيدة « كول صو » :

غَشِيتـــك والأصيـــل يفيـــض تـــبرا

وينسج للربـــى حُلـــلا ويكســـو

وتـذهـب فـــي الخليـج لـه وتـأتي

أنـــامـــلُ تنـــثر العِقيـــانَ خمس

وفـــي جيـــد الخميلـــة منـــه عقـــد

وفـــي آذانهـــــا قـــرط وسلس

ولا يهم في هذا المقام أن يقال إن الشاعر قد تأثر في ذلك بحياته المترفة وما لعله كان فيها من ألوان تلك الجواهر واللآلىء والأحجار الكريمة، فسواء شبّه الشاعر تلألؤ النور بالجوهر أو بالحصى أو الزجاج فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً، لأن الشاعر بهذا الأسلوب الفني ينصرف عن الطبيعة نفسها إلى تشبيهها بأشياء تقل عنها جمالا وقدرة على الإيحاء. وذلك يذكرنا بصنيع ابن المعتز حين وصف الهلال فقال في بيته المعروف :

أُنظر إليـــه كزورق مـــن فضـــة

قـــد أثقلتـــه حمولـــة مـــن عنـــبر

وتشبيه ابن الرومي ألوان قوس الغمام بأذيال خود في غلائل ملونة بعضها أقصر من بعض. وكلا التشبيهين ذهني مصنوع برغم ما قيل عن أثر البيئة عند كل من الشاعرين ؛ وأن ابن المعتز إنما « يصف ماعون بيته » ، على حين يصف ابن الرومي ما يراه في حياته العامة. حقاً، إن التشبيه بمثل هذه الأشياء قد يكون وسيلة فنية موفقة للتعبير عن إحساس الشاعر بجمال الطبيعة، إذا استطاع أن يخرج بها عن وجودها الواقعي الخالص ويبث فيها من الإيحاء، ويلقي عليها من الظلال ما يكسبها دلالات جديدة ومعاني نفسية ترمز إلى وجدان الشاعر، لكن شوقي ـ وغيره من الموضوعيين والكلاسيكيين ـ يوردون أمثال تلك التشبيهات في أسلوب تقريري لا يفصح كثيراً عن أحاسيس الشاعر.

ونستطيع ان نتبين « نمطية » الصورة الشعرية الكلاسيكية لو أمعنّا النظر في تصوير الشاعر الجاهلي وقوفه بالأطلال. فهو - برغم ما نستشفه في شعره من حزن دفين - لا يصرّح بأساه أو إحساسه العميق بالفقد، بل يكتفي - في الأغلب - بالحديث عمّا أصاب الدار من تحول، واصفا مظاهر الوحشة والخراب في عرصاتها وبقايا الأنس والحب في دمنها، في صور تتكرر من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى بشيء من الاختلاف اليسير. وهو - في أغلب الأحيان - إذ عنّ له أن يبكي، يدعو « خليلا » أو « خليلين » أو جماعة من الرّكبْ ليعوجوا معه إلى الدار فيقفوا بها ويبكوا عليها، وكأن ما يشعر به من فقد ليس تجربة ذاتية تخصه وحده، بل أصبح تجربة عامة من صميم الحياة العربية كلها، فهم يؤدون له هذا « الطقس الجماعي » من البكاء، إن صح هذا التعبير، وهو مع ذلك لا يمضي كثيراً في الحديث عن بكائه أو لوعته أو يزاوج بين عالمه الداخلي ورؤيته الخارجية، بل يسرع فينصرف إلى رصد أطلال ذلك الماضي البعيد فيما بقي من آثار قليلة وتحوّل جسيم. ولعل أبيات زهير في هذا المقام من أقرب الصور إلى البيان عن حزن الشاعر لكنها مع ذلك لا تفصح عنه:

بهـا العِـينُ والآرامُ يمشين خِلفـةً
وأطـلاؤهـا ينهضن من كـل مجـثم
وقفـت بهـا من بعـد عشرين حجـة
فـلأيـا عرفـت الـدار بعـد توهم
فلمـا عرفـت الـدار قلـت لربعهـا
ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم!

فنحن نلمس الحزن الكامن والشعور بالوحشة والخراب وراء ما يبدو أنه تصوير لمظاهر الحياة والنماء والتوالد. ونحس بما يحمل الشاعر للدار من حنان في تسليمه عليها ودعائه لها.

على أن ذلك لا يمكن أن يقاس إلى الوقوف الحديث بالأطلال التي لم تعد عند الشاعر بقايا حقيقية لدار مهجورة أو خربة بل أصبحت أطلالا نفسية ترمز إلى إحساس الشاعر بفقدٍ أشمل وأعمق وأطول امتداداً من فقدٍ في تجربة عاطفية محدودة أو مكان أو زمان بعينه. ونستطيع أن نلمس مرحلة من الانتقال بين الطلل المادي والنفسي في قصيدة للمازني أسماها « الدار المهجورة »(١) تحدث فيها عن الوجود المادي للدار بعد أن هجرها

---

(١) الديوان ص٢٩.

أهلها، لكنه زاوج بين مظاهر الخراب وما يشعر به من أسى ومفارقة أليمة بين الحاضر والماضي، ثم ختمها بمقطعين يوحيان بفقد أعم وأطول:

إيــه يــا مهــد مسرّات الصبــا
عجبــا، أصبحــتِ قــبرا عجبــاً!
حــامــلا عن هــاجرِيــك الوصبــا
كنــتِ للهو فقــد صرت، ومــا
أنــت إلا طيــفُ أيّــام عِــذابْ

أوصِــدوا الأبواب بــالله ولا
تــدعوا العــين ترى فعــل البــلى
وامنعوا دار الهوى أن تُبــذَلا
إن للــدارِ علينــا ذمــا
وقبيــحٌ خَونُهــا بعــد الخرابْ

فإذا اكتملت بعد ذلك ملامح الحركة الوجدانية رأينا ناجي يرسم صورة جديدة للطلل يغلب عليها الوجود النفسي فلا نكاد ندرك هل يتحدث عن دار حقيقية أو كيان نفسي هدّته الوحشة وأصابه الخراب أمام ما يشهد من فقد وفناء أبديين يرصدهما الوجدان الرومانسي الذاتي المرهف.

ونستطيع أن ندرك هذا الشعور بالفقد العام الذي أصبحت الدار مجرد « حافز » للحديث عنه في قوله في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة[١]:

ركــنيَ الحــاني ومغنــايَ الشفيــقْ
وظــلال الخلــد للعــاني الطليــحْ
عــلم الله لقــد طــال الطريــق
وأنــا جئتــك كــيما استريــح
وعــلى بــابــك ألقــى جعبــتي
كغريــب آب مــن وادي المحــن
فيــك كــفَّ اللهُ عنّــى غربــتي
ورسا رحــلي عــلى أرض الوطن

---

(١) وراء الغمام - « العودة » ص٢٥.

وطـــني أنـــت ، ولكـــني طريـــدْ
أبـــديٌّ النفي في عـــالم بؤسي!
فـــإذا عـــدتُ ، فللنجوى أعود
ثم أمضي ، بعـــدمـــا أفرغ كـــأسي!

ولو مضينا نستقرىء الفرق بين موقف الشاعر الكلاسيكي والوجداني من الطبيعة لرأينا ، مثلا ، أن الشاعر الجاهلي يسلك الأسلوب نفسه حين يتجاوز الوقوف على الأطلال إلى وصف مظاهر الطبيعة التي من شأنها أن تحرك الوجدان كالبرق والمطر والسيل . فهو في الأغلب يرصدها من بعيد متخذاً من ذلك البعد المكاني ذريعة للبعد النفسي كذلك حتى لا يمتزج بما يصف من مشهد ، أو يفصح عما قد يثور في وجدانه من إحساس ، تاركاً صورها وحدها « توحي » بطبيعة وجدانه أو « تنم » عليه . وهو هنا أيضاً يطلب إلى صاحب أو خليل أن ينهض معه ليرقب ذلك البرق اللماح من بعيد ، ناظراً بعين الخيال إلى ما قد يعقبه من سيل يقتلع ثابت الأشجار والنخيل ويهدم المنازل ويغرق السباع :

ـ أصـاح ترى برقـا أريـك وميضـهُ
كلمـع اليـدين في حـبيّ مكلّـلِ
قعـدت لـه وصحبـتي بـين ضـارج
وبـين العـذيـب ، بُعـد مـا متـأمـلي!
ـ أصـاح ترى بريقـا هـبّ وَهْنـاً
كمصبـاح الشعيلـة في الـذُّبـالِ
أرقـت لـه وأنجـدَ بعـد هـدء
وأصحـابي عـلى شُعـث الرِّحـال
ـ أرقـت وأصحـابي قعود بربوة
لـبرق تـلالا في تهـامـة لامـع
يجـدّ فيستشري كـأن وميضـه
وميـض سيوف في أكـفّ قواطـع
قعـدت لـه ذات العشاء فـلم أنم
لـدى مرقـب من هضـب نخلـة فـارع
وقلـت تـأمـّل صـاح! أين مصـابـه؟
أجـاد عـلى ذي فرتنـا فـالفوارع؟

وقد لا يجد الشاعر من يشركه في تلك التجربة ذات الصفة الجماعية فيودّ، منادياً، لو يجد له رفيقا فيها:

يا من يرى عارضا قد بتّ أرقبه
كأنما البرق في حافاته شعلُ!

أو يلوم صاحبه لأنه نام ولم يأرق معه لذلك المشهد:

إني أرقت، ولم تأرق معي صاح
لمستكِفٍّ بُعَيدَ النومِ لوّاحِ
يا منْ لبرق أبيتُ الليلَ أرقبه
من عارضٍ كبياض الصبح لمّاح!

على أن موهبة عظيمة كموهبة شوقي لم تكن لتقنع بما فرضته عليها الظروف من اتجاه موضوعي يعبر عن القضايا السياسية والاجتماعية العامة بعيداً عن دخائل النفس وبدائع الطبيعة وأسرار الكون، في مرحلة كانت تدعو إلى أن يلتفت الشاعر إلى هذه التجارب، فوجدت لها متنفساً في إطار جديد يفرض بطبيعته الالتفات اليها، هو إطار المسرحية.

فالمسرحية ـ برغم إطارها الموضوعي ـ تفرض على الشاعر أن يتمثل عواطف شخصياتها وأزماتها النفسية ويُنطق هذه الشخصيات بما ينبغي أن يَنطق به من يشعر بتلك العواطف أو يجتاز تلك الأزمات. ومن المسرحيات ما يمكن أن يوسم بالرومانسية لطبيعة موضوعه وشخصياته ومواقفه وتطور أحداثه. وقد اختار شوقي من موضوعات التاريخ ما تمتزج فيه الوطنية بروح المأساة وما تنتهي فيه مصائر الأبطال إلى فواجع تثير المشاعر، كما اختار من المآسي «الفردية» ما هو خالص لعواطف الحب وأشواق الإنسان ومُثله العليا في مسرحيتيه «عنترة» و«مجنون ليلى».

لذلك نلمس فرقاً كبيراً بين شعره في دواوينه وشعره في مسرحياته من حيث المستوى الفني والقدرة على الوصول إلى وجدان قارئه. وشعر شوقي في مسرحياته من طراز فريد في الشعر العربي كله لا ترقى إليه قصائده في الشوقيات. وقد تجلت عبقرية الشاعر على حقيقتها وفي أبدع صورها في تلك «القصائد» التي عبر بها عن عواطف شخصياته المسرحية وأزماتها وفواجعها، مهما يكن رأينا في المسرحيات نفسها من حيث مقتضيات المسرح ومقوماته الفنية. ولا شك أن هذا التميز الواضح يرجع إلى أن المسرحية

بطبيعتها تحتم على الشاعر أن يرتدّ إلى نفسه وإلى ملاحظاته عن سلوك الناس ومشاعرهم حتى يتمثل الموقف المسرحي ويصور خلجات شخصياته تصويراً صادقاً نابضاً بالحياة .

ولقد كانت مرثيات شوقي التي تستغرق جزءاً كاملا من دواوينه الأربعة موضعاً لنقدٍ كثير ساخر من دعاة الاتجاه الوجداني الجديد ، إذ رأوا فيها تمجيداً « موضوعياً » لكثير من قادة السياسة ووجهاء المجتمع وزعماء العصر على اختلاف نزعاتهم وأوضاعهم واختلاف صلته الاجتماعية أو الشخصية بهم .

ومهما يكن من طبيعة ذلك النقد ودواعيه ، فإننا قلّ أن نظفر من بين تلك المراثي الكثيرة بقصيدة تضارع في جمالها وشجنها ما لهذه الأبيات القليلة التي قالها على لسان المجنون وقد وقف على قبر ليلى :

عرفتُ القبور بِعَرْفِ الرياح
ودَلّ على نفسه الموضعُ
كثكلَى تَلَمَّسُ قبر ابنها
إلى القبر من نفسها تُدفَعُ
هداها خيالُ ابنها فاهتدت
وليلَى الخيالُ الذي أتبع
فُجِعنا بليلي ، ولم نك نحسب يا قلب أنّا بها نفجع
أعينيَّ ، هذا مكان البكاءِ
وهذا مَسيلك يا أدمع
هنا جسم ليلى ، هنا رسمها
هنا رمَقي في الثرى المودع
هنا فم ليلى الزّكيُّ الضحوك
يكاد وراء البِلى يلمع!
هنا سحرُ جفنٍ عفَاه التراب
وكان الرُّقَى فيه لا تنفع
هنا من شبابي كتابٌ طواه
وليس بِناشره البلقع
هنا الحادثات ، هنا الأمل الحلو
- يا ليل والألم الممتع

طريدَ المقادير ، هل من يجيرك
منها سوى الموت ، أو يمنع؟
تذِلّ الحياة لسلطانها
وللموت سلطانُها يخضع
طريدَ الحياة ، ألا تستقرُّ
ألا تستريح ، ألا تهجع؟
بلى ، قد بلغتَ إلى مفزع
وهذا التراب هو المفزع!

فليس في هذه الأبيات ما يلجأ إليه شوقي عادة في مراثيه حين يحاول أن يتفلسف في مطالع قصائده فيورد صوراً بيانية مختلفة لمعنى واحد مألوف هو أن كل حي غايته الفناء ، وحين يخلع على من يرثيهم من الفضائل ما جرى العرف عليه في مواطن الرثاء ؛ بل فيها حركة نفسية نابضة تمثل لوعة الإحساس بالفقد ومرارة الشعور بالضياع . ومن مظاهر صدق الإحساس فيها أن الشاعر لم يصور ما فقده قيس بموت ليلى من ماض عزيز على نحوٍ تقليدي مليء بالسعادة الكاملة ، خالياً من كل الهموم ، بل جعله مزيجاً من « الحادثات ، والأمل الحلو ، والألم الممتع » . ومع ذلك فهو عزيز على نفس قيس بكل ما كان فيه من أمل وألم .

ويلمس شوقي في قوله « الألم الممتع » وتراً شجياً من أوتار الرومانسية التي تستعذب الألم وتتخذ من معاناته رمزاً للتميّز وعمق الشعور وممارسة الحياة على حقيقتها . ويؤكد التفاته إلى هذا المعنى الرومانسي مرة أخرى في قوله على لسان الأموي مخاطباً قيس :

تفرّدتَ بالألم العبقريّ
وأنبغُ ما في الحياة الألمْ

وفي هذه الأبيات السابقة ينتهي الشاعر إلى مسحة من « التفلسف » عن الحياة والموت لكنها هنا نابعة من طبيعة الموقف ، معبرة أصدق التعبير عن شعور قيس ، فقوله « وهذا التراب هو المفزع » لا يمثل مجرد الحقيقة العامة التي ترى في الموت الموئل الأخير من شرور الحياة ، بل تمتزج فيه هذه الحقيقة بشعور قيس وهو على قبر ليلاه بأن مصيره مرتبط بمصيرها وأنه قد قد آن له أن يموت بعد أن ماتت .

و« التراب » في البيت لا يعني مجرد الفناء بل يشير إلى تراب بعينه هو تلك الأرض التي ضمّت رفات ليلى ومعه حب الشاعر وذكرياته وأمله الحلو وألمه الممتع . إنه يلمح فيه « فم ليلى الزكي الضحوك » يكاد يناديه من وراء البلى أن يلقى ببقايا حياته المنهوكة في

أحضان ذلك التراب ، ويسمع أصواتاً من « شبابه الذي طواه وليس بتأشره البلقع » تهيب به أن يصل حاضره الثاكل بماضيه العزيز الذي يثوى أمامه في التراب . لقد كان شوقي في مراثيه يحاول أن يتفلسف ويخلع على من يرثيه كثيراً من الفضائل المألوفة لأنه في معظم الأحيان لم يكن يشعر نحو من يرثيهم بلوعة الحزن التي تجعل من الرثاء فناً آخر غير فن المدح . أما في مثل ذلك الموقف من مسرحية مجنون ليلى فقد تمثل طبيعة الشخصية وعاش معها بعواطفه وتخيل كل ما يمكن أن يدور في خبايا نفسها من خلجات ، فجاء تعبيره عنها صادقاً ، يجمع بين ما يحسه الثاكل من أسى وما قد يفكر فيه أمام لغز الحياة والموت .

★ ★ ★

وقد عاصر شوقي شعراء في الوطن العربي ، وإن تأخروا عنه في المولد ، جروا على هذا النهج الكلاسيكي في أشعارهم الوطنية لكنهم التفتوا إلى كثير من التجارب الذاتية واقتربوا خلالها من طبيعة الاتجاه الوجداني في الموضوع والصورة الشعرية . ومع أن وطنياتهم لا تخرج في إطارها العام وروحها الغالبة عن القالب القديم ، فإنها تختلف عن موضوعات شوقي القومية فيما يبدو فيها من حرارة ذاتية تبعد بها قليلا عن الطبيعة الموضوعية للشعر الكلاسيكي وتبث في صور الشاعر حداثة نسبية في المعجم والصورة وبناء العبارة الشعرية . وقد تطورت هذه اللمسات الذاتية فيما بعد عند أصحاب الحركة الوجدانية حتى أصبح الوطن عند الشاعر « حبا » مشبوباً وعاطفة ذاتية لا نكاد نفرق بينها وبين عاطفة الحب المألوفة .

على أن الفرق يظل ملحوظاً بين أشعار هؤلاء المعاصرين لشوقي في الوطنية ، والتجارب الذاتية برغم هذا التقارب ، ونستطيع أن نتبين هذا التمايز ، مثلا ، عند خليل مردم الشاعر السوري . وحسبنا ان ننظر في بعض « وطنياته » لنرى جانباً من تلك الذاتية التي تشيع فيها خلال الإحساس الوطني المتراوح بين الحدة والحزن العميق ، من مثل قوله في قصيدة « ذكرى الشهداء »[1] :

هل تذكرون ، وما بالعهد من قِدَمِ
يومـاً أراكم ضحـاه طـالعـا نَكِـدَا
يومــاً تُجــدّد ذكراه أسى وجوى
وتقرح القلـب والعينـين والكبـدا

(١) الديوان ص ١١٠ .

علـى الوجوه عـلامـات الأسى ارتسمـت

وفي القلوب سعـير البـث قـد وقـدا

ترى الكـآبـة ممـدوداً سرادقهـا

وغيمهـا بسماء الشام منعقـدا

في الغوطتـين إذا مـا نسمـة خطرت

أنّـتْ كمـا أنّ محزونٌ إذا جهـدا

كـأنما الـدوح إن مـال النسيم بـه

ثواكـل نشرت أشعـارهـا كمـدا

كـأنمـا الطـل والأوراق ترسلـه

دمـع تحدر من آمـاقهـا بـددا

نـاحـت عـلى بردَى الأطيـار فـانفجرت

بعـد النضوب عيون الـدمـع من بردى

كـأن تهـداره في كـل منحـدر

نشيـج بـاك يعـاني الهم محتشدا

فلو تراهم عـلى الأعواد مـاثليـة

أجسامهم لفقـدت الصـبر والجلـدا

تواجـه الشمس منهم أوجهـا نضرت

كـالمـاس في الشمس لألاءً إذا اتقـدا

أما قصائد الشاعر الوجدانية، ففيها كثير مما نجده عند الوجدانيين من تصوير لمظاهر الطبيعة المتصلة بشجون النفس أحياناً وبفرحتها أحياناً أخرى، وتعبير عن وحشة الشاعر وتفرده وعواطف الحب الذي يتخذ الشاعر من الطبيعة «خلفية» له.

ويتغير شكل القصيدة تبعاً لتلك التجارب الذاتية فتجيء غالباً على نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، وتكثر في معجمها ألفاظ ذات دلالات شعورية حادة، وتَرْحُب الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر في مقاطع يصور كل منها جانباً متكامل الأجزاء من تجربته الشعورية. ويفصح الشاعر عن وجدانه ويتخلى عن ذلك «التحفظ» المعهود عند شوقي ونظرائه. ومن نماذج هذا الاتجاه قصيدة له بعنوان «المحزون»[1]، يقول في بعض مقاطعها:

(١) الديوان ص٣٩

أعنِ اللّهمَّ، من صوّرْتَـــــه من حَزَنِ
أَلِـفَ الحزنَ، فلو فارقه الحزن بكاه
وجفـا اللهوَ، فلو واصلـه اللهو شكـاه
نفسه ليس لهـــا غــــير الأسى من سكنِ

الأسى في مقلتيـه قد محا كل ضياء
جاعلا في مسمعيـه كل صوت كالبكاء
إن مـــا يبصر أو يسمـــع داعي الشجنِ

درج الطفـل إليـه ضـاحكـاً مستبشرا
نـاشراً كلتـا يـديـه كـالمصلّي كبّرا
أو كطـيرٍ همّ بـالإسفـاف مِن عَنْ غُصُنِ

ضمّـه المحزونُ، لا يملـك ردّ العـبرات
ذاكرا يوما وإن طال التراخي فهو آت
تصدع الشمـل بـه جورا صروف الزمنِ

لو تراه والـتي هـام بها، عنـد التلاقي
خِلتـه يلفـظ روحـا بلغـت منـه الـتراقي
مغمــض العينـــين للغصـــة، لا للوسنِ

قـال: لا آسى إذا لاقيت يومـا مصرعي
إنمـــا أخشى عـــلى حبّيَ أنْ يُودى معي
فاحفظ اللهمّ هذا الحب، واحرسْ وصُنِ

ويرسم خليل مردم صورة للشاعر كتلك التي نعهدها عند الوجدانيين والرومانسيين، إذ يصورونه متصل الأسباب بالسماء، مضيء الروح طاهر الوجدان ملتاع الضمير لما يشهد من مآسي الحياة ومفارقاتها. وهو هنا أيضاً يستخدم نظام المقطوعة، ويُكثر من القوافي المتغيرة والألفاظ الدالة على المشاعر والعواطف، ويستعيض بها ـ شأن أغلب من ينهج هذا النهج من الوجدانيين ـ عن الصور المركّبة أو المجاز المبتكر. ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة بعنوان «الشاعر»[1]:

---

(١) ص٣٧.

هبـــــــط الوحيُ عليـــــــهِ
من سماوات الخيـــــالِ، في الظـــــلام
وأضـــــاءت جـــــانبيـــــه
ربـــّـة السحر الحـــلالِ، في الكـــلام
خرّ يبكي ، ولــه لمـا تجلّـت صَعَقـاتْ

قـــــد وَعَـــــى ســرّ الــوجــودِ
ومعـــــاني العَـــــدَمِ ، فــي غشيتـــهِ
فروى بيـــــــت قصيـــــــد
من عيون الحـــــكم ، في صحوتـــــه
نظمتــه زفرات ، قطعتــه شهقـات

هُتكـــــتْ عن نـــــاظريـــْــه
مســـدلات الحُجُـــــب ، والستـــورْ
فجـــرى عـــن أصْغَـرَيـــــــه
غـــيرُ مـــا في الكتـــبِ ، من سطور
صورٌ علويّــة مثلّهـا بـالكلمـات

ظـــــــــلّ يـــرنـــو للسمـــاءِ
واحمـــرار الشفـــــقِ ، فيقـــول :
ذا نجيـــــع الشهـــــداء
شاهـــــد في الأفــــق ، لا يزول
فعليهم أعين السحب تريق العبرات

نسمات الريـــــح ثكـــــلى
لا تـــني تنتحـــبُ ، في أساهـــا
ووميـــــض الـــبرق ليـــلاَ
جمرة تلتهـــب ، في حشاهـــا
أو فؤاد بـين جنبيهـا شديـد النزوات

هرمَ الرعـــــدُ فقـــــالا :
ذا صراخ البـــائسينـــا ، فـــاعطفوا

ودَجَـــى الليـــــل وطـــــــالا
وهو عسف الظــــالمينــــا ، فــــارأفوا
وانكشِفْ يا ليل ، إن الرعد أمسى صرخات!

ومن بين من سلك هذا الاتجاه الوطني والوجداني من معاصري شوقي كذلك خير الدين الزركلي . وهو أيضاً يتجه إلى الطبيعة ويتخذ من بعض مشاهدها رموزاً يدير حولها بعض قصائده الذاتية ، وله في ذلك قصيدة معروفة بعنوان « لم تفِ يا قمر » ، يرسم فيها صوراً متتابعة لفواجع الحياة ومتناقضاتها رابطاً بينها بخطابه إلى القمر ، رمز الطبيعة التي لا تأبه لما يعانيه البشر ولا « تتعاطف » معهم في مآسيهم ، كما يتوقع الشاعر الرومانسي . وتدور هذه الصور حول معان رومانسية معروفة ، من رثاء لفقد الشباب والصحاب ، والفرقة والاغتراب ، والفقر والكآبة وتحول المصائر من قوة إلى ضعف ومن عز إلى شقاء . وهي معان ـ على اختلافها ـ تمثل شعور الرومانسي بعجز الإنسان أمام الزمن الممتد والطبيعة الباقية بعد فنائه ، وبما في الحياة من مفارقات لا تخضع لمنطق . وتبدو إشارة الشاعر إلى القمر اللاهي في سمائه عن تلك المآسي ، كأنها « احتجاج » من الشاعر على ذلك الوضع البشري التعس ، من خلال عتابه أو لومه لذلك الكوكب الرقيق الذي طالما تغنى الشعراء بجماله وشبهوا به من يحبون ، ووجدوا في نوره الحالم منطلقاً نحو آفاق من الصفاء والسعادة ، وكأنما الشاعر هنا قد تفتحت عيناه فرأتا كل ذلك وهما من الأوهام . والقصيدة تجري على ما رأيناه عند كثير من الشعراء في ذلك الوقت المبكر : من اعتماد على « تصميم » واضح لفكرة سابقة يعرضها الشاعر خلال مقطوعات يرسم كل منها جانباً من الصورة ثم تتكامل في النهاية فتقدم لوحة رحبة لتلك الفكرة التي تتحول بتعدد الصور وتكاملها الى إحساس . ويعتمد الشاعر في إخفاء « الفكرة » العقلية وتوشيتها بألوان من الوجدان ، على إيقاع القوافي ، وعلى الألفاظ المحملة بالشعور ، والجمل المناسبة الإيقاع ، وتخلو صور الشاعر ـ كما لاحظنا عند غيره ممن يسلكون هذه السبيل ـ من المجاز المركب أو المبتكر ، فنراه يكتفي بتشبيه الشباب المرح بالظبي أو الزورق الصغير الذي يسبح « في سلسل كالنور » . ولا نكاد نظفر بغير هذه التشبيهات الثلاثة في القصيدة كلها ـ سواء كانت تشبيهات بسيطة أم مركبة ، تقليدية أو مستحدثة . ومن نماذج مقطوعات تلك القصيدة قوله[1] :

---

(١) الدكتور سامي الدهان : الشعراء الاعلام في سورية ص١٧٣ .

أرأيت تائهة على أترابها
فتّانة بسفورها وحجابها
خلاّبة بدلالها وعتابها
غلابة بحديثها وخطابها
ذهب الزمان بمالها وشبابها
وتفرّدت بأنينها ومصابها
ناجتك شاكية تصاريف القدرْ
وظللت تضحك في سمائك يا قمر!

أرأيت بين مسارع الأقلامِ
مترسّلا أو مستجاد نظام
حتى رماه من الفوادح رامي
نَهَدَتْ إليه قوارع الآلام
فبكى اليراعَ مودّعا بسلام
عهدَ النبوغ وصوغَ آيات العبر
ونعمت، تؤنسك الكواكب يا قمر!

أشهدت في غسق الظلام غريبا
ملأ الفضاء تفجعا ونحيبا
نادى أحِبّته وعاش كئيبا
قلِق الجَنان، على الزمان غضوبا
الشوق يُذكي في حشاه لهيبا
والدمع يُجري مقلتيه صبيبا
يرعاك مضطرب الجوانح والفكر
وتتيه في خُيلاء كِبرك يا قمر!

أسمعتَ أنّات الجريح مُمسدّدا
يطوي الليالي لا يقر مسهّدا
لا العيش طاب له، ولا اشتاق الرّدى
يمسي ويصبح شاكياً متنهّدا
ضعفت قواه، فما يطيق تجلّدا

وتعـــاصـــت الزفرات أن تتصعّـــدا

غَـــضّ الجفونَ وقـــال : حسبـــكِ يـــا غِيَرْ

وسهرت تبسم للكوارث يـــــــــــا قمر!

أرعـــــاك مبتئس شكـــــا ألم الطوَى

ومروَّع ، ضـــل السبيـــل ومـــا غوى

ومتوّج عنـــت الجبـــاه لـــه ، هوى

عن عرشه ، لا الملـــــك دام ولا القوى

ومودع مستسلم لهوى النوى

ومعـــذّب بغرامـــه بـــادى الجوى

وقسوتَ ، هـــل قُـــدّت ضلوعـــك من حجر

لم تحتجـــب ، لم ترثِ ، لم تَيـــفِ ، يـــا قمر!

ولعلنا نلاحظ أن الشاعر ، إلى جانب اعتماده على تتابع التوافي وتنغيمها ، يستعين ببعض الصيغ الموقعة المتماثلة في الاشتقاق ، في بدايات بعض أشطاره ، ليزيد من وضوح الإيقاع وحدَّة الشعور ، كقوله « فتانة بسفورها ، خلابة بدلالها ، غلابة بحديثها . . . ومروّع ضل السبيل ، وموّدع مستسلم » . وهو يسلك هذا المنهج في قصيدة وجدانية أخرى « عصفورة النيربين » فيقول في أحد مقاطعها مقفياً بين « الشجو واللهو والصفو والزهو »[1] :

أَلفـــــتُ شجوي ، وعِفـــــتُ لهوي

فـــــــأين صفوي ، وأين زهوي؟

* * *

وممن عاصروا شوقي وجمعوا بين الاتجاه القومي والاجتماعي ، والاتجاه الوجداني وديع عقل ، من شعراء لبنان . وللشاعر مدائح ومرثيات وقصائد مناسبات تقليدية في أسلوب رصين ، لكنه غير عصري . غير أن له قصائد عاطفية عُرف بها فيمن يسميها « ثريا » بعضها يجنح إلى نزعة حسية تطورت فيما بعد عند بعض الشعراء في صور من التعبير « المترف » الذي يقف وسطاً بين الرومانسية والواقعية ، وبعضها يخلص للعاطفية المثالية أو يمتزج فيه الحب بالشعور القومي . وفي كلتا الحالين لا يبعد الشاعر كثيراً عن طبيعة

(١) المرجع السابق ص١٧٢ .

الشعر التقليدي إلا في استخدامه بعض عبارات حديثة وفي مزاوجته اليسيرة بين العاطفة والطبيعة، واتخاذه من بعض مشاهد الطبيعة وأحيائها رموزاً واضحة لحالاته النفسية. ومن ذلك قوله من قصيدة بعنوان «أباكر روضي يا ثريا»(١):

أُبـاكر روضي يـا ثريـا فـلا أرى
هزاريَ صـدّاحـاً عـلى فـنن البـانِ
وادعوه ملتـاعـاً وليس يجيبـني
وكنـت مـتى أدعوه بـالأمس لبّـاني
ولمـا سألـت البـان عنـه تـلاطمـت
أمـاليـده، تحكي جوانـح ثكـلان
وهبّت أعـاصير على الروض كسّرت
من الدوح أغصانا هوت فوق أغصان
نواعِ أتـت تنعي هزاري، ولم تقـل
قضى نحبـه، بـل قلن مـال إلى ثـان
لقـد لاذ بي فرخـاً صغـيراً مروّعـاً
فربّيتـه في ظـل حـبي وإحساني
إذا جـاع أقريـه فؤادي، وإن أتـى
عـلى ظمأ، أسقيـه من بـين أجفاني
تولّيتُـه لا ريش فيـه عنـدمـا
نمـا جـانحاه فرّ مـني وخـلاني

ونستطيع ان نجد أثر التراث في أبيات المقطوعة الأخيرة التي تستوحي أشعاراً قديمة معروفة في العقوق، كما نستطيع أن نلمس الفروق بين هذا التجسيم التقليدي والتجسيم الوجداني العصري لو قارنا بين هذه الأبيات ومقطوعة لإبراهيم ناجي يجسم فيها «الحنين»(٢):

أمسَى يعـذّبـني ويُضنيـني
شوق طغـى طغيـانَ مجنونِ

---

(١) الديوان ص١٤ . وقد نظمها عام ١٩١٠ .

(٢) وراء الغمام ص٢٧ .

أين الشفاء ، ولم يعد بيدي
إلا أضاليلٌ تداويني!
أبغي الهدوء ، ولا هدوء ، وفي
صدري عبابٌ غير مأمون
يهتاج إنْ لجّ الحنين به
ويئنُّ فيه أنين مطعون
ويظلّ يضرب في أضالعه
وكأنها قضبان مسجون
ويح الحنين! وما يجرّعني
من مُرّه ، ويبيت يسقيني!
ربّيته طفلا بذلت له
ما شاء من خفض ومن لين
فاليوم ، لما اشتدّ ساعده
وربا كنوّار البساتين
لم يَرْضَ غيرَ شبيبتي ودمي
زادا : يعيش به ويفنيني!
كم ليلة ليلاءَ لا زمني
لا يرتضي خِلاًّ له دوني
ألقي له هماً يخاطبني
وأرى له ظلاًّ يماشيني
متنفساً لهباً يهبّ على
وجهي كأنفاس البراكين
ويضمّنا الليل العظيم . وما
كالليل مأوى للمساكين!

وقد نما الاتجاه العاطفي ذو النزعة الحسية المترفة على يد شاعر أصبح في المرحلة الثالثة ممثلا بارزاً له . هو بشارة الخوري أو « الأخطل الصغير » . على أنه في هذه المرحلة الباكرة كان ما يزال متأرجحاً بين القديم والجديد ، تغلب على أسلوبه رصانة التراث وإن خدمت بعض صوره عبارة مستحدثة هنا أو مجاز مبتكر هناك . وهو في

محاولته التجديد في إطاره التقليدي الغالب يجري وراء «الطرافة» التي توقعه في بعض المزالق الفنية. ومن نماذج بداياته العاطفية الأولى قوله في قصيدة بعنوان «أين عيناك»[1]. وقد نظمها عام ١٩١٢:

أيها الغائب الذي في فؤادي
حاضر، كيف حال قلبك بعدي؟

أين عيناك، تنظران وكفّي
فوق قلبي ومدمعي فوق خدّي

هائماً في الظلام يلذع حَرّ الوجد
- قلبي، ويلذع البرد جلدي

شبح طائف كسته يد الليل
- ببُردٍ كوجهه مسودّ

بيد أني لو شئت ما اعترف الليل
- بسهدي ولا اعترفتُ بوجدي

ولمّا هزّ صفعُ نعليَ للأرض
- سكونَ الظلام، إذ جَدّ جدّي

ولما استلّني الشقاء حساماً
في نهاري وصيّر الليل غمدي

ولما حيّر الكواكبَ مني
زفراتٌ كشهبها ذات وقد

همست نجمة بأذن أخيها
همسَ ثغرِ الندى بسمع ورد:

ما ترى أخيَ شخصاً على الغبراء
- يمشي، لكن على غير قصد؟

مثل قابين بعد قتل أخيه
يقطع الأرض بين رهوٍ ووخد

خافق القلب كالأثيم على النطع
- يرى الموت لامعاً في الفرند

---

(١) الهوى والشباب ص٣٧.

لهــف نفسي! فقلبـــه مثـــل قلـــبي

يتلظـــى، وسهـــدُه مثـــل سهـــدي

أي شيء في النـــاس هـــذا؟ أفيـــه

لـــك قبـــلا أُخَيّ سابـــق عهـــد!

حفـــظ الله قلـــب أخـــتي من الحـــب

ـ فهـــذا في الحـــب أصغر عبـــد!

ويتجلى السعي وراء الطرافة وتوشية الأسلوب القديم بما يبدو أنه جديد في قوله مثلا « ولما هز صفع نعلي للارض سكون الظلام » وهو مجاز بادي القبح في هذا المقام، وقوله « ولما استلني الشقاء حساماً في نهاري وصير الليل غمدي » وفيه صورة ظاهرة الصنعة والتكلف. ويجري الشاعر على السُّنة المألوفة في المبالغة في قوله « ولما حير الكواكب مني زفرات كشهبها ذات وقد ». ثم يعود للسعي وراء الصور الطريفة فيشبّه نفسه أو تشبّهه النجمة! ـ بقايين بعد قتل أخيه، وبالأثيم الخافق القلب على النطع. ومثل هذه المحاولات، برغم ما فيها من صنعة، تنبيء برغبة قوية في التجديد والابتكار كانت حافزاً لشعراء الوجدان إلى ريادة آفاق جديدة من التعبير والتصوير فيما بعد. ولعل القسم الثاني من القصيدة يمثل الاتجاه الذي غلب على الشاعر في كثير من صوره، وعلى شعراء آخرين بعده في المرحلة التالية من حديث عن النجوم أو إليها، ومزاوجة بين مشاهد الطبيعة وحالات النفس في اكتئابها ومسراتها. ومن خلال تلك المزاوجة بدأ الشعراء يبتدعون كثيراً من الصور العصرية الجديدة، ومنها قول الشاعر « همست نجمة بأذن أخيها، همس ثغر الندى بسمع ورد » وختامه الطريف الذي يشبه ختام بعض القصص القصيرة التي تنتهي بمفاجأة تلقي ضوءاً جديداً على القصة:

حفـــظ الله قلـــب أخـــتي من الحـــب،

ـ فهـــذا في الحـــب أصغر عبـــد!

وللشاعر في هذا المجال قصيدة معروفة بعنوان « هند وأمها »[1] تعد نموذجاً مبكراً لما برئ فيه بعدُ من تلك الصور الحسية المترفة، ومثالاً لمعجمه الشعري الذي يجدد من خلاله:

---

(١) المرجع نفسه ص٤٧

ومن خلال تركيب العبارة الشعرية تركيباً خاصاً، كثيراً من المجازات والتشبيهات المألوفة في الشعر العربي القديم، كالذي نراه في مطلعها:

أتـــت هنـــدُ تشكو إلى أمّهـــا
فسبحـــــــان من جمع النيّرين!
فقـالـت لهـا: إن هـذا الضحـى
أتـــاني وقبّلـــني قبلتـــين
وفرّ، فلمـــا رآني الـــدجـــى
حبـــانيَ من شعره خصلتـــين
ومـــا خـــاف يـــا أمّ، بـــل ضمـني
وألقـــى عـــلى مبسمي نجمتـــين
وذوّب من لونـــــــه سائـــــلاً
وكحّلـــني منـــه في المقلتـــين

فقد أحال الشاعر عن طريق الحركة والتجسيم وبناء العبارة الشعرية، تشبيه الوجه بالضحى والشعر والمقل بالليل إلى صور بديعة جديدة.

على أن بدايات الشاعر لم تكن كلها تدور حول تلك النزعة الحسية، فإن له قصائد وجدانية خالصة فيها لوعة الذكريات ولذعة الحنين إلى أيام الطفولة السعيدة، في ظل الطبيعة الفطرية التي يشغف بالحديث عنها شغفاً ظاهراً شعراء «الشام» ويقتربون في حديثهم عنها من نقاء الطبيعة وبراءة الطفولة؛ بمعجمهم الشعري «العادي» وعباراتهم الشعرية البسيطة، مما لا نجده إلا نادراً عند الشعراء في مصر وغيرها من أقطار الوطن العربي في تلك المرحلة. ومن نماذج هذا الاتجاه عند الشاعر قوله من قصيدة بعنوان «كيف أنسى»[1]:

كيـف أنساك يـا خيـالات أمسي؟
ذكريـــات الصبـــا وأحـــلام نفسي

(١) المرجع نفسه ص٥٠. وقد نظمها عام ١٩١٤.

كيف أنسى الأيام صفواً وأنسا؟
... كيف أنسى!

ميّ... هلا ذكرت تلك السنينا
بأبي أنت... كيف لا تذكرينا!
كم نشقنا تُقى هناك وقدسا
... كيف أنسى!

أفلا تذكرين ذاك الغديرا
والأفانين حوله والزهورا
والسنونو يحدّث الماء همسا؟
... كيف أنسى؟

أفلا تذكرين عند المغيب
يوم وافت سلمى كطير غريب
فأرتنا إذ غابت الشمس، شمسا
... كيف أنسى؟

يوم كنّا في الحقل نمرح زهوا
وسُليمى معنا وهند وسلوى
فصرفنا النهار قطفا وغرسا
... كيف أنسى؟

كيف أنسى، وقد كبرنا قليلا
وذكرنا ما كان ذكرا جميلا
وعرفنا الدنيا نعيماً وبؤسا
... كيف أنسى؟

لست أنسى، ما عشت، يوم الفراق
وجراحا جمرا بتلك المآقي
وبُكاها وقولها سوف تنسى
... كيف أنسى؟

من مُعيدٌ إليّ ذاك الزمانا
ومعيد سلمى إليّ الآنا
لترى أنني - وقد متُّ يأسا -
... لست أنسى!

على أن هذه المحاولات المختلفة للتجديد لم تستطع أن تغطي على النزعة التقليدية الموضوعية التي غلبت على شعر كبار الشعراء ممن كانوا امتداداً وتطوراً لحركة الإحياء. وظل أعلام الشعراء يواكبون أحداث السياسة والمجتمع والحياة اليومية بأسلوب فيه « الفحولة » المعهودة في شعر كبار الشعراء. لكنْ تنقصه تلك اللمسات الذاتية التي كانت قد بدأت عند البارودي ثم نكص عنها الشعراء المجددون بعد ذلك، مكتفين من التجديد ببعض اليسر في المعجم والأسلوب، وبعض الحداثة في الصور.

وقد قام شوقي بدوره في هذا المجال فرقّت أساليبه وأصبحت لغته أكثر قرباً من لغة العصر وخفّت إلى حد ما حدة الإيقاع في شعره، واستطاع في كثير من الأحيان أن يأتي بصور وأخيلة مستمدة من حياة العصر ومظاهرها المادية والروحية. لكنه - هو ونظراءه - لم يستطيعوا أن يحققوا من التجديد في تلك الجوانب ما يمثل كل ما طرأ على الحياة كلها من تحول كبير كان يقتضي تجديداً أبعد مدى من عذا بكثير.

المرحلة الثانية

الرّيادة والتجديد

خليل مطران

يجمع أغلب الدارسين على أن خليل مطران كان رائداً بارزاً من رواد التجديد ، مهّد بآرائه وشعره السبيل أمام الشعر العربي الحديث ليجتاز مرحلة الإحياء وامتدادها ، إلى مرحلة تتمثل فيها روح العصر وتجاربه وقيمه الفنية الجديدة ، وإن اختلفوا حول مدى تأثيره في هذا الشاعر أو ذاك ، أو هذه الجماعة من الشعراء أو تلك ؛ فمن قائل : « إن الإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائداً للمدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، حتى ليكاد يختط طريقاً يشبه الطريق الذي اختطته في العصر العباسي مدرسة البديع وعلى رأسها أبو تمام ، في مواجهة مدرسة عمود الشعر وعلى رأسها أبو عبادة البحترى وذلك عندما يقارن النقاد بين مدرسة البارودي وأحمد شوقي وحافظ وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربي ، والمدرسة الحديثة التي تنتسب إلى مطران وتمتد في جماعة أبولو خلال أحمد زكي « أبو شادي » وإبراهيم ناجي ومن سار على دربها من الشعراء الناشئين في مصر وغيرها من البلاد العربية »[1] . ومن معترف بفضله في الريادة المبكرة وتأثيره في شعراء بعينهم كأحمد زكي أبو شادي ، لكنه ينكر عليه أن يكون قد أثر في أصحاب الديوان أو في نشأة جماعة أبولو وغيرهم من الوجدانيين[2] .

ولعلنا نستطيع أن نضع مطران في موضعه الصحيح من حركة الريادة والتجديد إذا

---

(١) الدكتور محمد مندور : محاضرات عن خليل مطران ص١١ .

(٢) الدكتور عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو . وقد فصل القول في الموضوع وأنكر أن يكون أصحاب الديوان قد تأثروا بمطران ، ونسب إليهم فضل الريادة في نشأة جماعة أبولو والحركة الرومانسية .

نظرنا إلى شعره نظرة فاحصة متلمسين ما فيه من تقليد للقديم أو نزوع إلى الجديد واصلين ذلك ببعض ما أُثِر عنه من آراء في الشعر.

ومن المعروف أن الشاعر قد اتصل اتصالاً مبكراً بالأدب الفرنسي، وأنه ظل بعد ذلك على صلة بالأدب الغربي عامة بالقراءة والترجمة. وفي ديوانه الأول مقطوعة عن الشاعر الفرنسي الرومانسي الفريد دي موسيه أهدى بها ديوان ذلك الشاعر إلى فتاة محبة للأدب بدأها بقوله[1]:

عاش هذا الفتى محبّاً شقيّا
وقضى نحبه محبّاً شقيا
وبكى دمع عينيه في سطور
جعلته على المدى مبكِيّا

وحين استقر به المقام في مصر بعد عودته من فرنسا عام ١٨٨٩ سلك نهج غيره من شعراء العصر المعروفين فشارك بشعره في التعبير عن كثير من المناسبات الاجتماعية وبعض الأحداث السياسية، ورثى ومدح وهنأ كما كان يفعل غيره من الشعراء، لكنه آثر ألا ينغمس في خضم السياسة القومية والوطنية انغماس شوقي وحافظ وغيرهما، وعاش عيشة الشاعر «المثقف» الذي يميل إلى الهدوء والاستمتاع بالعمل الثقافي والصلات الاجتماعية بينه وبين وجهاء عصره وشعرائه وكتابه. ولعل طبيعة تلك الحياة واشتغاله بالصحافة وبعض الأعمال الاقتصادية وطبيعة موهبته الشعرية قد صرفته عن أن يجاري شوقي في رصانة أسلوبه وسيطرته على اللغة وارتباطه القوي بالتراث، فجاء شعره أقرب إلى ما كان يتطلع إليه بعض شباب ذلك العصر من أساليب شعرية جديدة لاتحتذى القديم إلا بمقدار. وظل أثر الأدب الفرنسي عنده أقوى مما كان عند شوقي، ومالت به نشأته الخاصة وحياته الهادئة إلى أساليب شعرية لا تبلغ ما في شعر شوقي من إحكام وسيطرة على اللغة واستيعاب للتراث، لكنها أقرب إلى ما كان يحس به ويعيه شباب ذلك العصر من روح الحضارة الجديدة التي كانت قد بدأت تشيع في الحياة حينذاك.

وقد قدم مطران لديوانه الأول ـ ونشر عام ١٩٠٨ ـ بمقدمة دافع فيها عن «العصرية» التي أخذها على شعره بعض الدارسين والنقاد. بقوله: «قال بعض المتعنتين

---

(١) الديوان ص١٦٦.

الجامدين من المتنطسين الناقدين، إن هذا «شعر عصري» وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر. ويبشر الشاعر بأن هذا الأسلوب سيغدو أسلوب الشعر في المستقبل فيقول: «على أنني أصرح، غير هائب، أن شعر هذه الطريقة - ولا أعني منظوماتي الضعيفة - هو شعر المستقبل، لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال معاً». ومطران بهذا القول ينسب إلى نفسه صفة الرائد الذي يبشر بالمستقبل عن وعي ويرسم الطريق إليه بالنظرية والتطبيق.

وإذا تجاوزنا هذه الدعوة النظرية إلى «العصرية» لننظر في شعر الشاعر نفسه، فسنرى أنه - برغم ما سنشير إليه من بعض مظاهر التجديد - لا يبعد كثيراً عن طبيعة الشعر القديم في معجمه وصيغه وتشبيهاته ومجازاته وإطاره العام، وإن كنا لا نجد فيه ما نجد عند شوقي من توتر حاد وجزالة غالبة ونبرة عالية؛ إذ هو في جملته أقرب إلى الهدوء و«البساطة» ولين العبارة. وليس مردّ ذلك الطابع التقليدي إلى ما ذكره الشاعر في مقدمة ديوانه من أنه استبقى من قصائد صباه الأولى ما يمثل مرحلته الفنية الباكرة، فإنه طابع يشيع في أغلب قصائد الديوان، قديمها وحديثها. والأرجح أنه يعود إلى ما كان الشعراء النازعون إلى التجديد يصادفون من مشقة في الخلاص من الأساليب الموروثة والاهتداء إلى أساليب عصرية جديدة يقتضي الاهتداء إليها مدى أطول وممارسة أعمق، برغم ما نجد لديهم من مفهومات نظرية واضحة لما يريدون أن يكون عليه الشعر الحديث.

على أننا - ونحن في سبيل رصد بواكير الحركة الوجدانية - نرى في شعره بعض سمات تبدو معالم على طريق الريادة والتجديد، ولعل أبرزها اتجاهه إلى القصص الشعرية وما يستلزم هذا القصص من تميز في الإطار والأسلوب والتعبير. وقد لاحظ الدارسون ما في الديوان من قصائد قصصية كثيرة نسبوها إلى «الاتجاه الموضوعي» الذي لا يعبر فيه الشاعر عن ذاته وعواطفه الخاصة، بل يرصد عواطف الآخرين وما يعرض في حياتهم من أحداث تغري بالقصص[1].

ويبدو أن هذه الموضوعية الظاهرة قد غطت على ما تتضمنه تلك القصائد من نزعة ذاتية تصور وقع الحياة على وجدان الشاعر، وتعبر خلال اختياره وطريقة تصويره عن كثير من مشاعره ومواقفه الذاتية الخاصة. وقد أدرك الشاعر ما بين «وجدانه وجراحاته» وتلك القصص من وشائج فقال في مقدمة الديوان: «وغاية ما أتمناه لدى

---

(١) جماعة أبولو ص٧٠ ومحاضرات عن خليل مطران ص٣٠.

القراء من الجزاء على هذه العبر المروية والغرائب المحكية، والنوادر الممثلة والصور المخيلة... أن يشاركوني في «وجداني» في أثناء مطالعتهم لهذا الكتاب، فيرضوا عن الفضيلة كما رضيت ويأسوا من الرذيلة كما أسيت، وأن يستفيدوا من مناصحاتي ويتخذوا أدوية لجراحاتهم من «جراحاتي».

وفي هذه العبارات القليلة تتمثل بعض النزعات الرومانسية التي أشرنا اليها من قبل، من تطلع إلى المثل العليا ومن معاناة للحياة والتفات إلى مآسيها.

وهذه المآسي الإنسانية التي تصيب الآخرين تفجر في قلب الشاعر ينابيع الحزن والرحمة وتجلو أمام وجدانه ما في الحياة من عبر وما في النفس البشرية من متناقضات، فيعبر عن ذلك كله بروح من التعاطف تجعل ذلك الإطار «الموضوعي» وجهاً من وجوه «الذاتية» على ما قد يبدو في ذلك من مفارقة.

ففي قصيدة «وفاء»[1] يروي الشاعر قصة فتاة جميلة فقيرة تسأل الناس إحساناً بعزفها على العود. ويحاول شاب ثري أن يغريها بجاهه وماله فتستعصم، فيزداد فتنة بجمالها وعفتها. وتصهره هذه التجربة فيستحيل إلى محب صادق الحب نبيل المقصد ويسألها أن تتزوجه. لكنها ـ وقد أحبته هي الأخرى وأكبرت ما لقيت لديه من عطف وحب طالما افتقدتهما عند الناس ـ تحاول أن تصده عن قصده إذ كانت تخشى أن يصاب بما أصابها به الفقر والتشرد من مرض في الصدر. ولا يزيده ذلك إلا تصميماً، فيتزوجان ويعيشان معاً سعيدين عاماً واحداً يقضي بعده الداء على الزوجة، ويموت الزوج كمداً في إثرها.

وموضوع القصة يتضمن وجوهاً من العناصر الرومانسية المعروفة. ففيها هذا اللقاء المعهود بين الفقر والغنى، والفضيلة والرذيلة، واعتزاز الفقير بفضيلته وتماسكه أمام مغريات الحياة من مال وشهوات، واستعلاء روح الإنسان على ما يواجه من معاناة أو مزالق لتبقى على طهارتها ومثلها العليا. وفيها تلك النهاية الفاجعة التي طالما وجد الرومانسيون فيها مجالاً للتعبير عن إحساسهم بتحول الحياة ومآل الانسان بكل تجاربه وذكرياته وأمانيه.

أما إطار القصة العام فيمثل كذلك جانباً من جوانب الذاتية والاتجاه الرومانسي فيما

---

(١) الديوان ص١٠٥.

نراه من مزاوجة الشاعر بين الأحداث المادية والنفسية وتفصيله لوقع تلك الأحداث الخارجية على وجدان شخصيته، مطيلا في الحديث عن عواطفهما قبل المأساة وخلالها وكأنه يعبر عن عواطف تجيش في صدره هو وتملأ نفسه أسى لمآل ذلك الحب النبيل.

وبرغم الطابع التقليدي الغالب على أسلوب الشاعر وبناء عبارته وصوره يوفق الشاعر في أن «يطوع» الأسلوب لمقتضيات القصة وتنقّلها بين الأجواء والأحداث المادية والنفسية، موازناً بين الرصانة، والمرونة التي يستدعيها هذا التنقل. وذلك تطور وتجديد كان لا بدّ أن يجيئا نتيجة طبيعية لاتجاه مطران وغيره من شعراء تلك المرحلة إلى إطار القصة، فيتمهد الطريق أمام تحول أكبر في أسلوب الشعر ومعجمه وصوره، على نحو ما تمّ بعدُ عند الوجدانيين.

ويتجلى هذا الربط بين العالم الخارجي والوجدان الباطني في التفات الشاعر إلى بعض مظاهر الطبيعة ولحظاتها، ينتقيها لتصلح مهاداً لذلك الحب النبيل وإطاراً للعفة والصفاء. فهو يتخذ من قسَم المحبّ لصاحبته بأنه لا يبغي حليلة سواها ذريعة لكي يرسم ألواناً من بدائع الطبيعة توحي جميعها بالحب والطهر والوفاء:

.. فقال لها: بل يشهد الله بيننا
وأسقام قلبي الواله المتفجّع
وتشهد هذي الشمس عند غروبها
وما حولنا من نورها المتفرّع
ويشهد ذا الروضَ الأريض ودوحه
وما فيه من زهر وعطر مضوّع
وهذي الظلال الباسطات أكفّها
وهذي الشعاع المومئات بأذرع
وهذي المياه الناظرات بأعين
وهذي الغصون المصغيات بمسمع
بأنيَ لا أبغي سواك حليلة
ومهما تُمنّى صبوتي فيك أسمع

---

(١) وراء الغمام ص٢٧.
(١) الديوان ص١٣٤.

وينهج الشاعر هذا النهج نفسه إذ يصور وقع ذلك القسم الشعري في نفس الفتاة:

أفي حـلُمٍ أم يقظـة مـا سمعتُـه؟ فـإن سروري - فَرْطَ مـا زاد - مُفزعي!

لعمـرك مـا قـرّت عيـون بمنظـر ولا طربـت نفس بلحـن مـوقّـع

ولا رَويـتْ ظمـأى الريـاحـين للنـدى فعـادت كـأزهي مـا تكون وأبـدع

ولا أنِس المـلاّحُ بُشَرى منـارةٍ لـه بلقَـا أهـلِ وصحـب ومربـع

كمـا طِبـتُ نَفْسا بـالـذي أنـت قـائـل وفـارقـني اليـأس الـذي كـان موجعي

ويلتقي الفقر والغنى والحب الصادق مرة أخرى في قصيدة بعنوان «الوردة والزنبقة... حكاية فتاة أبعد عنها أليفُ صباها، لأن أهله، وهم أغنياء، أبوا تزويجه منها وهي فقيرة»[1]. لكن الشاعر في هذه المرة يلتفت التفاتاً أوضح إلى الطبيعة، فيتخذ من بعض عناصرها «معادلاً» لذلك الحب الضائع والفرقة المضروبة. فالفتاة تخرج في مطلع الفجر إلى حديقة دارها تتنسم بعض الروح والعزاء في جمال أزهارها، وتقطف بعضها لتتسلى بمرآها في الدار بعد. وتقع عيناها على زهرة «حزينة مستكينة» وعود فارع من الزنبق، يثيران عجبها وعطفها. ثم يَفِدُ أبوها فيكشف لها عن صلة عاطفية بين الوردة وعود الزنبق ترمز - دون أن يدري - إلى تلك الفرقة التي ضربت بين الفتاة ورفيق صباها. وهكذا تصبح الطبيعة في القصيدة الوجه الآخر من وجهي الصورة، ويتّحد الرمز والحقيقة عند الفتاة في النهاية. وتلك سمة معروفة من سمات الرومانسية إذ يمزج الشاعر بين عواطف البشر وما يخلع على عناصر الطبيعة من «مشاعر».

يقول الشاعر على لسان الفتاة:

.. تفقّـدتُهـا والفجر يفتـح جفنـه كمـا انتبـه الوسنـان والجفن مثقـلُ

---

(١) الديوان ص١٣٤.

إلى أن بــــدت لي وردة مستكينـــــة
كـــأن دموع الفجر فيهـــا تَهَلَّـــلُ
لمـــا طلعـــة الجـــاه المؤثـــل والصبـــى
وفي الوجـــه تقطيـــب ، لمن يتـــأمـــل
تلـــوح عليهـــا للكـــآبـــة والأســـى
مخـــايـــلُ دقّـــتْ أن تُرى فَتُخيَّـــلُ
ويُكسبهـــا معنـــى الحيـــاة ذبولُهـــا
لـــدى نـــاظرِهـــا ، فهي في النفس أجمل
مليكـــة ذاك الروض ، جاوَرَ عرشهـــا
من الزنبـــق العـــاتي ملِيـــك مكلّـــل
أغَـــر المُحيّـــا كـــالصبـــاح نقيّـــه
لـــه قـــامـــة كـــالرمـــح أو هي أعـــدل
إذا مـــا استمالتـــه إلى الوردة الصَّبـــا
فـــلا ينثـــني كـــبراً ولا يتحول
فبينـــا يـــدي تمتـــد آنـــا اليهمـــا
ويمنعـــني الإشفـــاق آنـــا فـــأعـــدل
إذا والـــدي قـــد طوّقتـــني يمينـــه
وفي وجهـــه دمـــع من العـــين مرسل
فقبّلتُـــه ظمـــأى كـــأن بهجـــتي
لظـــى النـــار . والشيـــب المقبّـــل منهـــل
فقـــال : ومـــا يـــدري بموقـــع قولـــه
لمـــا هو من أمري وأمرك يجهـــل.
شفيقـــاً بحـــال الزهرتـــين فؤاده
شفيعـــاً بمـــا في وسعـــه يتوسل :
بُنيّـــة عفوا عنهمـــا ، فكـــلاهمـــا
شقيٌّ يودّ الموتَ ، والموت ممهـــل
فـــلا تسبقـــي سيـــف القضـــاء إليهمـــا
عـــلى أنّـــه يشفيهمـــا ، لو يعجّـــل!

حبيبـــــان ، سُرّا ساعـــــة ثم عوقبـــا
طويـلاً ، كـــذاك الـدهر يسخو ويبخـل

وإن لهـــذين العشيقـــين حـــادثـــا
غريبـــاً ، بودّي أن أرى كيـــف يكمـــل

فقـد جـاورت هـذي الوفيّـة إلفَهـا
إذ الإلـف ميّـاسُ المعـاطـف أميَـل

فكـــان إذا مرت بـــه نسم الصبـــا
يُسّـر إليهـــــا سِـرّ مـــن يتغـزل

يـــداعبهـــا جهـــد الصبـــابـــة والهوى
ويعرض عنهـــا لاعبـــاً ثم يقبـــل

ولكنـــه ، لم يلبـــث الغصن أن جفـــا
فـــلم تَثْنِ عطفيـــــه جنوب وشمأل

فشقّ عليهـــا بَيْنُـــه ، وهو جـــارهـــا
وبـــاتـــت لفرط الحزن تـذوي وتنحـل

وعمـــا قليـــل يقضيـــان من الجوى
وإن صـحّ ظـــني فهي تهلـــك أول

فوا رحمتـــا! هـــذي حقيقـــة حـــالنـــا
رآهـــا أبي في الزهرتـــين تَمَثّـــل

همـــا صُورتـــانـــا في الهوى ، وحـــديثنـــا
حـــديثهمـــا بـــين الأزاهر يُنقـــل

أُقَبِّـــل ذاك الغصن كـــل صبيحـــة
كـــأنيَ للنـــائـــي الحبيـــب أقبّـــل

وأنظر أُمـــي في الشقـــاء ، كـــأنـــني
أرانـــي بمرآةٍ أمـــوت وأذبـــــل

ولا شك أننا نلمس في هذه المقارنة بين حال الزهرتين وحال المحبين شيئاً من خيال الرومانسية الجامح وإسرافها العاطفي الذي يخلع على مظاهر الطبيعة كثيراً من صفات الأحياء ومشاعرهم. ولعل لجوء كثير من الشعراء الرومانسيين إلى الإطار القصصي هو فرار من الكشف المباشر عن عواطفهم الحادة ، واحتماء ، وراء أحداث القصة وشخصياتها

ورموزها، مما يجدُ الشاعر أحياناً من مهانة أو شعور بالغضاضة إذا صرح بما يلقى في الحب من شقاء أو حرمان. ولعل ذلك الشعور كان من وراءِ قول المازني في ديوانه الأول مشيراً الى ما في شعره من طابع قصصي:

وظِلْـــتُ أرْوى خرافـــات وأُسمعُـــه
حـــديـــث قلبـــيَ منحـــولا إلـــى الأُوَل

وسرّني أنـــــني فـــيما رويـــت لـــه
عنهم، أقول لـــه في غـــير مـــا وجـــل

وللشاعر في ديوانه الأول بضع مقطوعات وقصائد ربط بينها بسياق قصصي يسير وأسماها «حكاية عاشقين.. من سنة ١٨٩٧ الى سنة ١٩٠٣» وقال إن «الناظم تتبع وقائعها وكان فيها ترجمان ضمير العاشق ولسان فؤاده». وقد أحس الشاعر نفسه بطبيعة تلك القصائد المفردة وأدرك أنها كان يمكن أن تردَ مبعثرة في الديوان، فقال مقدّماً لها: «قد أفرد لهذه الحكاية مكان خاص بها من هذا الديوان ليمكن تفهم حوادثها من الإشارات الشعرية، واستقراء وقائعها غير مبعثرة بين متفرقات كثيرة لا صلة لها بها. ولهذا اجتزىء بتاريخ عامّ لها، كما هو وارد تحت العنوان، عن إثبات كل منظومة بتاريخها». وفي قول الشاعر هذا، وفي طبيعة تلك القصائد التي لا تتصل إلا بخيط رفيع من السياق القصصي، ما يؤكد أن ما رآه الدارسون من «موضوعية» في شعر مطران ليس إلا مجرد ستار يشف عن عواطفه الذاتية[1].

ونلتقي في هذه القصائد بمثل تلك الفاجعة المألوفة التي ختمت بها قصة «وفاء» فتموت الحبيبة النائية بمرض الصدر. وإذا كان الزوج في قصيدة «وفاء» قد مات حزناً وراء زوجته، فإن المحب هنا يتوهم أنه سيموت بداء صاحبته:

فقـــدتـــك بـــالـــداء الـــذي هو قـــاتـــلي
فـــإن ساءَنـــا بـــالفصـــل أسعـــد بـــالوصـــلِ

عليـــك سلام العـــاشق المـــدنـــف الـــذي
يسير إلى قـــبر الحبيـــب عـــلى مهـــل

---

(١) يذكر من درسوا حياة مطران أن «حكاية عاشقين» تروي قصة حب واقعية للشاعر جرت أحداثها في تلك الفترة التي حددها في مقدمة «الحكاية». وإذا صح هذا فإن فيه مصداقاً لما ذكرناه من احتماء الشعراء الرومانسيين وراء شخصيات قصصهم وأحداثها. طاهر الطناحي: خليل مطران.

ومن المألوف عند بعض الروائيين الرومانسيين أن يختاروا لعشاقهم الموت بهذا الداء، إذ يجدون فيه معنى من الضنى يماثل ضنى الحب: وطالما وردت صورة النحول والسقام والضنى مقرونة بالحب عند العذريين. ومن تلك الروايات في الأدب الغربي «غادة الكاميليا»، ومنها رواية «زينب» في الأدب العربي.

ويربط الشاعر بين عواطف المحب ومظاهر الطبيعة في تلك القصائد كما فعل في القصيدتين السابقتين، ويتخذ من ذلك وسيلة إلى رسم صور رومانسية غدت مألوفة بعد ذلك في الشعر العربي الوجداني، كقوله في إحدى القصائد:

سلمَى، انظري الروضة الغنّاء ساكنة
على نعيم، وقلبي ذاكياً قلقاً
مَن علّم الزّهر أن يفتّر لي كذبا
وباكيَ السحب أن يندَى، وما صدقا؟
ونائح الطير إيلامي بمنطقه
كأنه شارح حالي بما نطقا؟
ومائس الغصن إغرائي بعطفته
فإن دنوت تسامي نافراً فرقا؟
هذي ذنوبك يا سلمى، جعلتِ بها
بعد الصفاء، حياتي مورداً رنقا

وغناء الروض ونواح الطير وميس الغصون كلها صور ورموز مألوفة في الشعر العربي لأحوال النفس وما تتقلب فيه، لكنها على هذا النحو من التساؤل والتتابع، والاقتران بشعور كُلّي من الحزن والمتعة معاً، تكتسب معنى جديداً من «العصرية» و«الذاتية» التي نعدهما من أسس الرومانسية في التعبير والتجربة. ولا شك أن في تعبير الشاعر هنا عصرية ملحوظة في معجمه وبناء عبارته.

وليس للشاعر - في ديوانه الأول - التفات خاص إلى الطبيعة خارج الإطار القصصي إلا في قصيدة واحدة سماها «المساء»، يعبر فيها عن تجربة ذاتية ويصور شعوره بالوحدة والغربة والسقم في مجلسه على شاطىء البحر، وقد حل المساء وغام الأفق وثارت الأمواج، ويربط فيها بين مشاعر الكآبة ومظاهر الطبيعة من حوله[1]. وقد بالغ الدكتور

---

(١) يرى الأستاذ طاهر الطناحي أن هذه القصيدة احدى قصائد «حكاية عاشقين» «لكنه وضعها في مكان آخر، كما وضع أمثالها في عدة مواضع، بعيدة عن هذه الحكاية لكيلا تستغرق وحدها كل الجزء الأول من الديوان». المرجع السابق ص١٤٠.

محمد مندور في تحليل تلك القصيدة فرأى في بعض أبياتها ما أسماه « بالحلول الشعري» وذلك في قول الشاعر[1]:

متفرّد بصبـــابـــتي ، متفرّد
بكـــآبـــتي ، متفرّد بعنـــائي
شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري
فيجيبــني بريـــاحــه الهوجــاء
ثــاوٍ عــلى صخر أصمّ، وليــت لي
قلبـــاً كهـــذى الصخرة الصماء!
ينتــابهـــا موج كموج مكـــارهي
ويفُتّهـــا كـــالسقم في أعضـــائي
والبحر خفــاق الجوانــب ضــائـق
كمــداً ، كصــدري ساعــة الإمساء
تغشى البَريــة كُــدرة وكــأنهـــا
صعـــدت إلى عيـــنيَّ من أحشائي
والأفــق معتكر ، قريــحٌ جفنُــه
يغضي عـــلى الغمرات والأقـــذاء
ولقـــد ذكرتـــك والنهـــار مودِّع
والقلــب بــين مهــابــة ورجــاء
وخواطري تبدو تجاه نواظري
كَلْمَى كداميــة السحــاب إزائي
والدمع من جفني يسيل مشعشعا
بسني الشعــاع الغــائــب المــترائي
والشمس في شفــق يسيــل نضــاره
فوق العقيـــق عـــلى ذرى سوداء
مرّت خـــلال غمـــامتـــين تحدّرا
وتقطرت كـــالـــدمعـــة الحمراء

---

(١) الديوان جـ١ ص١٤٥ .

فكـــأن آخر دمعـــة للكون قـــد
مُزجـــت بـــآخر أدمعي لرثـــائي
وكـــأنـــي آنست يومـــاً زائـــلا
فرأيـــت في المرآة كيـــف مسائي

ويعلق الناقد على الأبيات بقوله[1] : « هذه قصيدة وجدانية قوية ، ولكن وجدانية خليل مطران تغاير ما ألفه الشاعر العربي في وجدانياته ، وذلك لأنها لا تصدر عن عاطفة موحدة تنبثق من القلب مباشرة ، بل تمتزج بالخيال الشعري ، ويسيطر الفكر على صياغتها ، ففي هذه القصيدة نرى الشاعر مريضاً متفرداً بكآبته . ومن المعلوم أن المرض يهدد الإرادة والتفكير ويضعف المقاومة ، ولا يستطيع الإنسان معه غير البكاء أو إرسال الزفرات . حيث يفلت زمام النفس وتنطلق العاطفة حزينة قاتمة . ومع ذلك لم يغير المرض شيئاً من طبيعة خليل مطران ولم يذهب بشيء من خصائص شاعريته المركبة . فخياله حي يدرك الطبيعة الخارجية . بل نستطيع القول إن الشاعر يمتزج بهذه الطبيعة بفضل ذلك الخيال ، حتى ليرى نفسه في مرآة تلك الطبيعة فكأنه يكون معها أصلاً وصورة ، بحيث يمكن القول بأننا نستشف في هذه القصيدة ما يصح أن نسميه بالحلول الشعري . فالشاعر حالّ في الطبيعة أو الطبيعة حالّة فيه ، فرياح البحر الهوجاء صدى لاضطراب خواطره ، والصخرة الصماء ينتابها موج كموج مكارهه ، والبحر خفاق الجوانب ضائق كمداً كصدر الشاعر ساعة الإمساء .. ومن كل هذا تتكون المرآة التي يرى فيها الشاعر نفسه ، أو تحل الطبيعة في الشاعر كما يحل فيها . وهذه خاصيّة تميزت بها وجدانية مطران المركبة التي تمتزج بالطبيعة وتبادلها المعاني والأحاسيس ، وكأن الطبيعة عنده كائن حي يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس » .

والحق أن وصف ما في هذا الشعر من أحاسيس بما أسماه الناقد حلولاً شعرياً فيه كثير من الإسراف يضع مطران بين الرومانسيين الذين اكتملت لديهم الرومانسية فيما يتصل بموقفهم من الطبيعة . وفيه انخداع بهذه المقارنة الظاهرية بين وجدان الشاعر وأحوال الطبيعة من حوله . فهناك فرق واضح بين « الحلول » الذي يتمثل في استغراق الشاعر استغراقاً كاملاً في المنظر الطبيعي حتى يعيش معه أو فيه لحظات نفسية عميقة ، مجسماً العالم الخارجي في صورة مركبة ممتدة . وما صنعه مطران في هذه القصيدة . فلو تدبرنا

---

(١) محمد مندور : خليل مطران ص١٨ ـ ١٩ .

أمر ذلك « الحلول » لما رأيناه يزيد في حقيقته على مجموعة من التشبيهات « البسيطة » المتلاحقة كانت الطبيعة أحد طرفيها وكان الشاعر طرفها الثاني ، وهي تشبيهات تجرى على المألوف في هذا المقام ، إذ يشبّه الناس احتدام العواطف بجيشان الموج أو كدرة الهواء بهموم النفس أو الخواطر الأليمة بحمرة الشفق ، وغير ذلك ، مما يربطون فيه بين العالم الخارجي والأحاسيس النفسية على هذا النحو من الربط اليسير.

وشبيه بما صنع مطران ، ما جاء في أبيات لفوزي معلوف تتتابع فيها التشبيهات « البسيطة » على هذا النحو[1] :

ما احمرار الأصيل غير لهيب
شعّ من قلبه على مقلتيهِ
وركام السحاب غير دخان
نفثته الهموم من شفتيه
ما أنين الرياح غير زفير
نزعته الرياح من رئتيه
ونواح الطيور غير عويل
أخذته الطيور من أصغريه
ما ندى الفجر غير لؤلؤ دمع
نزعته الأزهار من محجريْهِ
وبريق النجوم غير شظايا
كأس حي تحطمت في يديه

ومثل هذه الحلول الذي يتحدث عنه الناقد لم يتحقق إلا بعد أن ازدهرت الحركة الوجدانية واكتملت ملامحها النفسية والفنية بعد مطران ، وقد نجد مثالاً لها في بعض مقاطع من قصيدة لإيليا أبي ماضي بعنوان « الدمعة الخرساء »[1] . وقد أطلنا الحديث عن هذا الرأي في قصيدة مطران لأنه قد أصبح من المسلّمات الأدبية عند كثير من الدارسين ، ولأنه ينقل مطران من مرحلة البواكير والريادة إلى مرحلة الرومانسية

---

(١) في بساط الريح ص٤٧ .

(١) الجداول ص١٧٨ .

الكاملة التي ليس منها في ديوانه إلا سمات يسيرة أشرنا الى بعضها . ونفصّل القول بعدُ في سائرها ، وإن كنا لا ننكر ما في القصيدة من بواكير رومانسية في المزاوجة بين أحاسيس الشاعر ومظاهر الطبيعة (لا الحلول فيها!) . وبخاصة في أبيات القصيدة الثلاثة الأخيرة .

وفي شعر الشاعر مظهر آخر من الارتباط بالطبيعة لعله يكون أكثر دلالة على الاتجاه الوجداني من قصيدة المساء ، هو الفرار من شرور الحياة والناس إلى السكينة والعزلة في رحاب الطبيعة النائية الهادئة. كالمروج أو الصحراء . وتتراوح أحاسيس الشاعر بين الأمن وهو بعيد منفرد ، وما تثيره الوحدة من مشاعر الكآبة والإخفاق والتطلع إلى مفارقة الحياة . ولعل خير نموذج لذلك الاتجاه عند الشاعر ما جاء في قصيدته الأسد الباكي[1] :

.. وكم في فؤادي من جراح ثخينة
يحجّبها بُردايَ عن أعين الناس

إلى « عين شمس » قد لجأت وحاجتي
طلاقة جوٍّ لم يُدَنّس بأرجاس

أسَرّى همومي بانفراديَ آمنا
مكايد واشٍ أو نمائم دسّاس

أرى روضة لكنها روضة الردى
وأصغى ، وما في مسمعي غير وسواس

وأنظر مِن حولي مشاة ورُكّبا
على مزجَيات من دخان وأفراس

كأنيَ في رؤيا يزف الأسى بها
طوائف جن في مواكب أعراس

هناك أبيح الشجوَ نفساً منيعة
على الضيم ، مهما يفلُلْ الضيم من باسي

يمر بيَ الإخوان في خطراتهم
أولئك عُوادي ، وليسوا بجُلاسى!

أهشّ اليهم ما أهش تلطفا
وفي النفس مافيها من الحزن واليأس

---

(١) الديوان جـ ١ ص١٧ وقد نظمت في تلك المرحلة الأولى من حياة الشاعر الفنية عام ١٩١٢ .

ويؤكد الشاعر إحساسه بوطأة المدينة ورذائلها وإيثاره عزلة الصحراء ونقاءها في قصيدة أخرى بعنوان « العزلة في الصحراء .. خير من العيشة في المدينة » ، يختمها بقوله مصرحاً بهذا المعنى[1] :

تلك الحضارة لا أحب خلالها
وأرى محاسنها شِباك فتون

ويقول في قصيدة أخرى :

ما أبهج النور في عيوني
ما أطيب النفس في الخلاءْ
شفانيَ الله من جنوني
والبعد عن خلقه شفاء !

وقد أشرنا من قبل إلى ما في أسلوب الشاعر القصصي من « مرونة » و« حداثة » تقتضيهما طبيعة القصة . على أن كثيراً من قصائد الشاعر في هذا المجال تجرى في أسلوبها على السنن التقليدي المألوف فلا نكاد نلمس فيها من المرونة أو الحداثة إلا ما كان قد طرأ على الشعر العربي بوجه عام من لمسات عصريّة يسيرة منذ أن بدأت حركة الإحياء . لكن بعض تلك القصائد ـ مما يجيء في بحور قصيرة أو مجزوءة وفي نظام المقطوعة ـ يتسم بعصرية واضحة في الإيقاع العام والمعجم الشعري وبناء العبارة الشعرية وبعض الصور المجازية والتشبيهات . وقد يصدق على هذه القصائد القليلة وحدها قول الشاعر في مقدمة الديوان « فشرعت أنظمه ... موافقاً زماني فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب . لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب » . ولعل ما نراه في تلك القصائد من مظاهر التجديد يبدو لنا الآن مألوفاً لا ينطوي على كثير من الجرأة . لكنه ـ على يسره ـ كان في تلك المرحلة الباكرة خروجاً على كثير من مألوف الشعر العربي وتقاليده .

ولعل من أكثر قصائده « حداثة » من حيث الإيقاع والمعجم الشعري والصور والأسلوب ـ قصيدته عتاب ، التي يقول في مقاطعها الأولى[2] :

---

(١) المرجع السابق ص٢٠ .
(٢) المرجع السابق ص٢٠١ .

يـــا أيهـــا الطـــائر المغنـــيّ
بـــــلا نشـــير ولا نظـــــيم
من لي بشدوٍ طليـــــــــق فنٍّ
كشدوك المطرب الرخــــــيم!
فـــأنـــت تشدو بـــلا بيـــانِ
ومـــا تشاء المُنـــى تجيـــدُ
ونحن بـــاللفـــظ والمعـــاني
نعجز عن بعـــض مـــا نريـــد!
أعِرْ جنـــاحيـــك يـــا رفيـــقُ
أطِرْ وآمرح خَلِيّ بــــــــالْ
منْ ساكـــبِ النور لي رحيـــقُ
وفسحـــــةُ الجوِّ لي مجـــال

والربط بين شدو الطائر و« غناء » الشاعر شيء قديم في الشعر العربي ، لكن الجديد في هذه الأبيات نغمتها الموسيقية العامة التي يخلعها عليها نظام المقطوعة وقوافيها المتغيرة ، وما تمثله من أشواق رومانسية إلى التحليق في أجواء من الخيال بعيدة عن هرم الحياة والناس ، وما يبدو في ألفاظها وبناء عباراتها من حداثة وفي بعضها من مجاز جديد ، كقوله « من ساكب النور لي رحيق » . ونصادف مثل هذا التعبير الرومانسي الجديد في قصائد أخرى ، كقوله « وسريرنا عال على السّحب » في مقطوعته :

كنّـــا وكـــان الحـــب ينصبنـــا
ملكـــين ، تـــاج السعـــد يعصبنـــا
لا شيء يحزنـنـــا ويغضبنـــــا
والـــدهر يخـــدمنـــا ويرهبنـــا
وسريرنـــا عـــالٍ عـــلى السّحب

وقوله ، راسماً صورة متدرجة في التعبير عن الألفة والصلة الحميمة من العام إلى الخاص ، يفضي فيها كل عنصر من عناصر الصورة إلى ما يتفرع منه أو ينتج عنه :

كنّـــا كَغُصْـــنَيْ دوحـــةٍ نبتَـــا
بـــل زهرتَيْ غصن تعـــانقتـــا

بـــل حَبتـــين بزهرة نمتــا
وتساقتــا لمّـــا تعــاشقتــا
نـار الغرام مـع النـدى العـذِب

ثم نقضه لهذه الصورة بعد أن عصفت بها عوادي الفرقة ثم الموت :

وكـأنمـا الروحـان مـا اعتلقـا
وكـأنمـا الإلفـان مـا اتفقـا
وكـأنمـا الغصنـان مـا اعتنقـا
الـدهر يكـذب حيثما صـدقـا
مـا أقرب المـاضي إلى الكـذب!
وكـأنـي بـالزهرتـين معـا
وهمـا كثغر بشّ فـانفرعـا
والحبّتـين إذ الهوى انقطعـا
لطفـا لجمعهمـا ، كمـا جمعـا
مـا كنّ من زهر ولا حَـبّ!

ومن الجديد الذي يشبه المألوف في الشعر الرومانسي من تداخل الحواس قوله من قصيدة بعنوان « من غريب .. إلى عصفورة مغتربة » :

بـاليُمْنِ يـا غِرّيـدة الوادي إلى الوادي ارجعي
إني لأسمـعُ في غنـائـك رقرقـاتِ الأدمـع

ومن الملامح الرومانسية إشارته في هذه القصيدة إلى « الصفصافة » :

عوجـي ببستـان هُنـا
لـكِ في العراء مُضَيَّـع
صفصـافُـهُ متنـاوح
والنور بـادي المـدمـع

وقد أصبحت « الصفصافة » فيما بعد عند الوجدانيين رمزاً للوحدة والأسى والذكريات أحياناً ، وللسكينة والصفاء والجمال أحياناً أخرى .

وليس في أسلوب الشاعر ما نجد عند الرومانسيين من تجسيم أو صور مركبة أو تشبيهات مبتكرة ، يحاولون أن يعبروا بها عن شعورهم الفريد الخاد بالأشياء . لكن

الشاعر يستعيض عن ذلك بما أشرنا إليه في حديثنا عن الرصافي من تكرار يبرز الشعور ويؤكده، وهو أسلوب استخدمه بعض شعرائنا الوجدانيين كالشابي، إلى جانب ما استخدموا من تجسيم وتركيب. ومن التكرار قول مطران من قصيدة بعنوان «تكذيب النبأ» وهي إحدى قصائد «حكاية حب»:

يا فَرَحا بالربيع والزَّهَرِ
والجدول المستظل في الخَمَرِ
يا فرحا بالنسيم يطربني
من غير ما مزهر ولا وتر
يا فرحا بالعبير يسكرني
من كل كُمّ مُقَبَّلٍ عَطِر
يا فرحا بالشباب أحسبه
يدوم حتى نهاية العمر
يا فرحا بالحياة أجمعها
بالنفع منها معا وبالضرر
في كل شيء بها تجدّد لي
معنى أتى لي من وراء منتظري

وقوله من قصيدة المساء:

نِعم الضلالة حيث تؤنس مقلتي
أنوار تلك الطلعة الزهراء
نعم الشفاء إذا رَوِيتُ بشربة
مكذوبة من وهم ذاك الماء
نعم الحياة إذا قضيت بنشقة
من طيب تلك الروضة الغناء

وللشاعر في مجال التجديد والريادة قصائد يخرج فيها على وحدة البيت ونظام القافية المطردة إلى نظام المقطوعة، كما رأينا في بعض النصوص السابقة. وقد ينتقل الشاعر في القصيدة الواحدة من بحر إلى بحر، كما فعل في قصيدته «نفحة الزهر» إذ يبدؤها بمجزوء الكامل في قوله[1]:

---

(١) الديوان جـ١ ص٢٧٥.

بـــــاسم المليكـــــة في الأزاهرْ

ذات الجـــلالـــة والبهـــاءْ

يُهـــدي إليـــك بيـــانُ شاعر

أزكـــى التهـــاني والـــدعـــاء

ثم ينتقل إلى الرَّمَل في قوله:

انظريهـــا تجـــديهـــا زهرا

واقرئيهـــا تجـــديهـــا فِكَرا

تلـــك أشبـــاه المنـــى في لطفهـــا

لبست حسنـــا فجـــاءت صورا

وقد تحقق له في أمثال تلك القصائد القائمة على نظام المقطوعة قدر لا بأس به من تماسك الأبيات، ومن تلك الوحدة التي نادى بها حينذاك بعض دعاة التجديد ممن أخذوا على القصيدة التقليدية تفكك أبياتها وتعدد أغراضها. ونرى عند الشاعر في هذا المجال قصداً واعياً إلى ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض أحياناً، بتكرار مقطع يجيء كأنه قرار موسيقي في نهاية كل جزء. ومن ذلك تكراره هذين البيتين من قصيدته «عتاب»:

يـــا أيهـــا الطـــائر المغنـــي

بـــلا نثـــير ولا نظـــيم

مـــن لـــي بشـــدو طليـــق فـــن

كشـــدوك المطـــرب الرخـــيم

فقد جعلهما مطلعاً للقصيدة، ثم ربط بهما بين جزء القصيدة الأول وجزئها الثاني، وعاد مرة أخرى فوصل بهما الجزء الثاني والثالث.

والحق أن التجديد في شكل القصيدة كان قد بدأ يشيع حينذاك عند كثير من الشعراء حتى ليصعب نسبة بدايته إلى شاعر بعينه على وجه التحديد[1].

---

(١) ينسب الأستاذ مصطفى السحرتي إلى الشاعر سبقه إلى الشعر المرسل في قصيدة له بعنوان «فنجان قهوة». والحق أنها تجري في قافيتها على نظام قافية الرجز. كما يبدو من الأبيات التي ساقها المؤلف من القصيدة (شعراء مجددون ص٢٦):

البحر ساج والسكينـــة سائـــده	والليـــل داج والمـــدينـــة راقـــده
عمر الظـــلام هضابهـــا وجبـــالهـــا	وقـــلاعهـــا وصروحهـــا فـــأزالهـــا
شـــه المحيـــط المستوى وبقـــاعـــه	مـــا لا يُرى من شُمِّـــه وبقـــاعـــه

وغاية القول في رصدنا لبذور الوجدانية عند مطران أنه ـ وإن التزم في أغلب شعره أسلوب الشعر العربي القديم وإيقاعه ـ قد جنح نحو أسلوب « عصري » في بعض قصائده القصصية التي يمكن أن تعد في حقيقتها قصائد ذاتية سواء كانت تعبيراً عن وجدان الشاعر نفسه أو تمثلاً منه لعواطف الآخرين. وبتأكيد الشاعر للجانب الوجداني والنفسي في الشعر، وبما أضفاه هذا الجانب على بعض شعره من حداثة المعجم والأسلوب والإيقاع وبناء القصيدة، أسهم بنصيب ملحوظ في إشاعة ذلك الجو الرومانسي الذي تحوّل في ظله الشعر العربي إلى مرحلة جديدة بعد سنين من ظهور قصائد الشاعر الأولى وديوانه الأول. وقد اعترف بعض أعلام الاتجاه الوجداني المعروفين كأحمد زكي أبي شادي بتأثرهم به وبفضله في التمهيد لتلك الحركة، إلى جانب تأثرهم بريادة آخرين غيره ممن بشروا في كتاباتهم وأشعارهم بمفهوم جديد للشعر كالعقاد والمازني وشكري وغيرهم.

★ ★ ★

على أن مطران لم يكن وحده رائد القصيدة القصصية في الشعر العربي الحديث، بل شاركه هذه الريادة آخرون في الوطن العربي لعل أبرزهم وأسبقهم زمناً شبلي الملاط. وتمتاز قصائد هذا الشاعر بطول ملحوظ يعود إلى تمهله عند اللحظة النفسية والجو الخارجي وإفاضته في تصوير كل منهما تصويراً يمتد في أكثر من مقطوعة من مقطوعات القصيدة. وقد أضفى ذلك على قصائده تماسكاً أكثر من ذلك الذي شهدناه عند مطران، وقرّبها إلى طبيعة القصة الشعرية.

ومما يلفت النظر في تلك القصائد « تصميمها » الشكلي الذي ينجح الشاعر في أن يحافظ عليه برغم طول القصيدة وتعدد أجوائها ولحظاتها وأحداثها: وهو يعتمد في تصميمه على نظام المقطوعات التي تجري على نسق مطرد في القافية وعدد الأبيات.

ففي قصيدة « الجمال والكبرياء »[1] يبدأ الشاعر بمقطوعة من أربعة أشطار على قافيتي الباء والميم:

طفلة فوق سرير من خشبْ

في زوايا بيت صياد قديمْ

---

(١) الديوان ص٥٩، وقد أنشدت في حفلة خيرية عام ١٩٠١.

بخـــل الـــدهر عليهـــا بـــالحسب

والغنـــى والقصر والجـــاه العظـــيم

ثم يتابع بناء القصيدة بمقطوعات تتألف كل منها من ستة شطور ذات قافيتين جديدتين يعود بعدها إلى قافيتي الباء والميم في أشطار أربعة كمطلع القصيدة:

نظر الصبـــح إليهـــا فـــانطبـــعْ

رسمُـــه في وجههـــا الزاهي الجميـــلْ

وحنـــا الورد عليهـــا فـــارتضـــع

من دم الورد محيّـــاهـــا الأسيـــل

فزهـــا العنّـــاب والخـــد امتقـــع

حمرة يحرسهـــا جفن كحيـــل

وعـــلى جبهتهـــا الحسن كتـــب

آيـــة من آي ولـــدان النعـــيم

أنـــت للقـــلـــب سكـــون وطـــرب

أنـــت للحـــب نعـــيم وجحـــيم

ويمضي على هذا النحو حتى نهاية القصيدة التي تضم أربعاً وثلاثين مقطوعة. وفي قصيدة «الوردة الذابلة» يؤلف الشاعر مقطوعاته من خمسة أشطار تتغير القافية في الأشطار الأربعة الأولى من مقطوعة إلى أخرى وتلتزم القافية اليائية للشطر الخامس من كل مقطوعة:

بَسَم الحـــبّ للشبـــاب مُحيّـــا

فهفـــا القلـــب للهوى وتهيّـــا

نشقـــة من عبـــير أثواب ميّـــا

تـــترك الشيـــخ في الغرام صبيّـــا

وتردّ الفـــتى المكفن حيّـــا

سالْ دم القلـــب فوق زهر الخـــدودِ

أي حـــظ من الهوى لعميـــدِ!

وفـــتى مـــدنـــف صريـــع شهيـــد

بـــدأ العمر لاهيـــا بـــالغيـــد

وانقضى عمره ومـــات شقيـــا

وتتألف القصيدة من سبع وثلاثين مقطوعة على هذا النظام.

ويسلك الشاعر قصيدته «بين العرس والرمس»[1] في النظام نفسه:

في ظلال الكروم والعنقودِ
تحت صلب الغصون والأملود
وعلى العشب من رطيب العود
وعلى الزهر من طريّ الجيد
كان ملهى هندٍ وملهى فريدِ

نشآ صاحبين مؤتلفَيْنِ
وصغيرين غير مفترقين
مرّةً يلعبان بالكعبين
تارة يركضان نحو العين
وثبَ ظبيين شارد أو طريدِ

وتضم القصيدة على هذا النظام اثنتين وسبعين مقطوعة!

وموضوعات هذه القصص الشعرية الثلاث ذات طابع رومانسي واضح. ففي قصيدة «الجمال والكبرياء» يروي الشاعر قصة فتاة حسناء ابنة صياد فقير، معتزة بجمالها إلى حد الغرور، ترفض كل من يتقدم لخطبتها، كاشفة في كل واحد عيباً من العيوب! وتخرج ذات يوم مع أبيها إلى البحر وتجلس على صخرة داخل الماء تنتظر عودته بزورقه من الصيد. وتأخذها سنة من نوم ثم تستيقظ على صوت العاصفة وقد دفعت بأمواج البحر الغاضب ـ الذي طالما أدلّت بجمالها عليه! ـ فأحاطت بها من كل جانب وألقت بها في غمرة الماء. وبينما هي على وشك الغرق إذ بيدين تمتدان إلى نجدتها وتمضيان بها إلى الشاطىء حيث تستعيد وعيها وأمنها. وترى في منقذها ابنا لصياد آخر فقير، كان قد تقدم لخطبتها فرفضته بين من رفضت. وتبدي الفتاة له عرفانها وحبها ورغبتها في أن تكفّر عما قدمت من خطيئة وغرور لكن الفتى يعرض عنها قائلاً إنه أنقذها على سبيل «الإحسان» لا الحب!

وليس هذا الموضوع ببعيد عن موضوعات كثير من القصائد الوجدانية الذاتية إذا

---

(١) أنشدت عام ١٩١١.

جرّدناه من ثوبه القصصي. فهذا الجمال المغرور الذي يتأبّى على كل عاشق ليس إلا صورة للجمال عند شعراء الوجدان الذين طالما شكوا دلّ من يحبون وغرورهم واحتموا في النهاية بكبرياء ذلك الصياد الفقير منصرفين عن حلم خادع لا سبيل إلى تحقيقه.

أما قصيدة «الوردة الذابلة» فتروي قصة فتاة حسناء أيضاً نشأت لأبوين انقاد كل منهما إلى هواه حتى انساقت الأم إلى طريق الرذيلة. وذات يوم خرجت الفتاة تتنزه على شاطىء البحر سعيدة بنظرات الإعجاب من حولها. لكن فتى يقترب منها فتسمعه يقول:

إنّ أسْمـــا لو لم تكن بنـــت زينـــبْ
قـارنـتْ في سما الوجـاهـة كوكـب
طيِّب الدوحتـين حرا سريّا

فيصيبها ذلك القول في الصميم وتقع فريسة الضنى والكمد حتى تقضى في شبابها برغم بكاء أمها وندمها.

والموضوع، من وراء الإطار القصصي، يمثل هو الآخر احتجاجاً رومانسياً معهوداً على الشقاء المكتوب كأنه القدر، بلا ذنب جنته الضحية، وكأنما يرى الشاعر الرومانسي في نفسه نموذجاً لتلك الضحايا التي تلقى ذلك المصير وتواجه تلك الغلظة برغم ما تنطوي عليه من وجدان مرهف وإحساس رقيق. والموضوع إلى جانب ذلك يعبر عن إدانة كثير من الرومانسيين المثاليين للخطيئة وبخاصة إذا تجاوزت أصحابها إلى الجناية على الآخرين.

أما موضوع القصة الثالثة بين «العرس والرمس» فهو موضوع أثير عند الشعراء والكتاب الرومانسيين على السواء، إذ يصور لقاء الفقر بالغنى والعواطف الإنسانية الصادقة بالمال والجاه، وكثيراً ما ينتصر المال في هذا اللقاء انتصاراً ينال من الجسد لكنه لا يظفر بالروح، وتظل العواطف معتصمة بحنايا القلوب حتى يتغير المصير أو تمتد إليها فتنقذها يدُ الموت.

وتحكي القصيدة قصة فتاة جميلة نشأت في أحضان الريف مع رفيق طفولتها يلعبان في سعادة غامرة كما يلعب الأطفال الأبرياء:

مرّةً يعـــــدُوان خلـــــف الفَراش
تـــارة يعبثـــــان بـــــالأعشاش

مرة يلحقـــــان راعـــــى المواشي
تـــارة يصنعـــان شكـــل فِراش
من حشيش وسنبـــل محصودِ

ثم تشب الفتاة وتبلغ الخامسة عشرة فيحجبها أبواها عن رفيق الطفولة، ويتقدم لزواجها شيخ ثري فيوافق أبوها انقياداً وراء سحر المال، ويتم الزواج برغم احتجاج الفتاة وتوسلها إلى أبيها:

بـــين ذاك الغِنَـــى وتلـــك القصورِ
كـم نفـوس مـــــدفونـة في قبـور
خـــلِّ عـــني الحُلَـــى ولبس الحرير
واكسُنـــــى خرقـــة بقرب عشيري
تُغْنِ عن زهوة الحُلَـى والـبرودِ

ويجزع رفيق صباها لما آل إليه مصير حبه فيهاجر من أرض الوطن، على حين تعيش الزوجة مع زوجها عيشة شقاء وجفوة حتى يقضي الزوج نحبه بعد أن أدّت الزوجة إليه ما ينبغي من رعاية أثناء مرضه. وتشعر بالندم واليأس حين تعرف أن زوجها قد أورثها كل ماله وقصوره وضياعه فتلجأ إلى الدير تحتمي فيه من ذكريات الماضي. ويسمع رفيق صباها في مهجره بوفاة زوجها فيعود ليلقاها من جديد لكنه يفاجأ بدخولها إلى الدير فيمضي إلى هناك باحثاً عنها فإذا بجنازتها تلقاه في الطريق. وينكبّ الفتى على جثمان صاحبته وقد أصابه ما يشبه الجنون معانقاً إياها لاثماً وجنيتها فإذا بحرارة الحياة تدبّ فيها من جديد، إذ كانت ما تزال على قيد الحياة. وتبرأ الفتاة، ويستأنف المحبان حياتهما القديمة السعيدة متوّجة بالزواج!

ومن طبيعة القصة الشعرية أن تخفّ فيها حدة التوتر المعهودة في القصيدة، حتى تمتد العبارات ويستفيض السرد والوصف والتحليل دون اكتفاءٍ بتعبير محكم أو مجاز مبتكر أو تشبيه بديع. لذلك تقلّ الصور المجازية في أمثال تلك القصص إلا ما كان منها - بحكم العرف الشعري - متصلاً اتصالاً وثيقاً بطبيعة التجربة أو الموقف، ويستعيض الشاعر عن ذلك بسلاسة العبارة و« بساطة الألفاظ » والمزاوجة - قدر الطاقة - بين طبيعة الشخصية ومستواها الفكري والوجداني، وما قد يكون في القصة من حوار داخلي أو خارجي يفصح عن أفكار الشخصية وعواطفها. وكل ذلك يعين الشاعر على أن يتمهل عند اللحظة النفسية - كما ذكرنا - ليحللها تحليلاً فيه شيء غير قليل من التفصيل، وفي

عباراته من التسلسل والارتباط ما يحقق كثيراً من «التكامل» بين أجزاء الصورة الشعرية الواحدة. ولا شك أن تلك السمات قد هيأت الطريق أمام الشاعر الوجداني لكي يتعمق مشاعره الباطنة ويعبر عنها تعبيراً تحليلياً فيه كثير من الكشف عن خلجات النفس والربط بين نوازعها الباطنة وعوالمها الخارجية. وهي إلى جانب ذلك قد شاركت في إبداع معجم شعري عصري خال من اللفظ الغريب والكلمة التي أفقدها طول الاستخدام قدرتها على الإيحاء؛ وإن كنا لا نزعم أن كل ذلك قد تحقق في قصائد شبلي الملاط. لكن لا شك أن هناك فرقاً واضحاً بين معجمه وبناء عبارته الشعرية في قصائده وفي قصصه الشعرية، وأنه يميل في القصص إلى الألفاظ السهلة والعبارات المنسابة في غير توتر أو تركيب، إلا حين يعجز أحياناً عن الرواية الشعرية فيقع في السرد أو يفشل في القافية فينتهي إلى التكلف.

ومن نماذج استقصائه للحظة النفسية تصويره لمشاعر الجمال المغرور في قصيدته «الجمال والكبرياء» حين وقفت الفتاة الحسناء تنظر إلى البحر مُدلّة عليه بجمالها وفتنتها. وهو تصوير ليس ببعيد عما نألفه عند الرومانسيين من مقارنة بين جمال الإنسان وجمال الطبيعة. ولا يكتفي الشاعر هنا بمجرد تشبيه أو تعبير مجازي في بيت أو بيتين بل يعبّر عن مشاعر الفتاة في مقطوعتين متكاملتين:

... فرأت صـــدر المحيـــط المتّسعْ
خـافـقَ الموج كصـدر العـاشقـين
هـــابطـــاً طوراً وحيـنـــاً مرتفـــع
وعليـــه النور عقـــد من لجـــين
هكـــذا قـــالـــت: براني المبتـدع
في جمالي فتنـــــة للعـــــالمـــين
بـل أنـا يـا بحر أبهـى وأحـب
ولكَمْ من شاهـــدٍ عنـــدي يقوم
لي من الأجفـــان أسيـــاف قُضُـب
ومن الأغصـــــان ميّـــاس قويم
إن يكن تخفـــق منـــك اللُهُـجْ
فلـــكم من طلعـتي قلـب خفـق

وإذا يُؤمَــــل منـــــك الفرجُ

فلــكمْ من مبسمـــــى همٌّ زهـــق

أين - إن فـاخرتَ - منّــى البَلَـج

أين من ريحـــك لطفـــى والعبـــق؟

وانثنـــت واللون خـــدّيهـــا خضـب

وسعــت تجمــع من تلــك النجوم(١)

وهي سكرى مثلمــا الظــبي وثـب

تتثنـــــــى في ذهـــــاب وقـــــدوم

ونستطيع أن نلمس في هذه الصورة المستقصية تلك السمات الفنية التي أشرنا اليها، من ألفاظ سهلة وعبارات موقعة وتشبيهات ومجازات تقليدية يسيرة، كتشبيهه الأجفان بالأسياف، والتدود بالأغصان، ورشاقة الحركة بوثوب الظبي دون محاولة إلى الابتكار أو التركيب. والشاعر يعتمد اعتماداً أساسياً على إيقاع القوافي المتتابعة لكي يكسب تلك الألفاظ «العادية» روحاً شعرية تكتسبها من تردد النغمات في أبيات المقطوعة الثلاثة الأولى - أو أشطارها الستة - ثم عودة النغمة المألوفة التي ختم بها كل متطوعة في البيتين الأخيرين اللذين يلتزمان في أشطارهما قافيتي الباء والميم.

ويتعثر الشاعر أحياناً في القافية فتبدو نابية في ذاتها، وتهبط بمستوى العبارة الشعرية في الشطر كله، كما في قوله «ولكم من شاهد عندي يقوم». وقوله متكلفاً التعبير عن لفظة «الدم» حين لم تستقم له القافية:

... منعشاً منهــا القوى: حتى رأب

صدعهــا. منعطفــاً غــير سؤوم(٢)

دفئـــت واحمرّ حـــذاهــــا ودبّ

وسرى في جسمهـــــا دال ومــــــيم

ولعلنا نلاحظ ما جرّه تحكم القافية في الشطر الأول من فصل غير مقبول بين الفعل والمفعول في قوله «حتى رأبَ صدعَها»، كما نلاحظ فشل الشاعر في التعبير تعبيراً

---

(١) يريد الشاعر الأزهار البرية.

(٢) يشير الشاعر إلى الفتى الصياد الذي أنقذ الفتاة من الغرق.

صحيحاً عما أراد ، فإن « رأب الصدع » لا يمكن أن يعبر عن عودة الفتاة إلى وعيها بعد أن أفاقت من إغمائها.

ومن نماذج تعثر الشاعر في القافية أيضاً ، لكثرتها وتتابعها السريع ، قوله في القصيدة نفسها ختاماً لإحدى المقطوعات :

وإذا مـــا قـــارن الحسنَ أدبْ

قـــارنـــت ربّتـــه الشهمَ الكريم

فهمـــا للشرف العـــالي سبـــب

وهمـــا للراحـــة الكـــبرى لزوم

ولا يخفى ما في البيتين من طابع « النظم » الواضح . وهو طابع غالبٍ على كثير من أبيات الشاعر ومقطوعاته التي يبدو معظمها ركيك التعبير هابط المستوى وإن كان أحد السابقين إلى هذا الفن الشعري.

ولعل مما يُوقع الشاعر في هذه العثرات أن القصيدة - لحرصه على استقصاء الصورة - تطول إلى حد تصبح فيه تلك القوافي المتتابعة في نظام مطرد عبئاً جسيماً على موهبته ، ولعل ذلك يعود أيضاً إلى جدة التجربة القصصية وما تقتضي من قدرة على « تطويع » العبارة الشعرية دون الهبوط بها إلى مستوى النظم . وهو أمر لا يتحقق الا بعد طول ممارسة ، ووعي بطبيعة القصة وقدرة على المزاوجة بينها وبين الشعر . ولا أدلّ على ذلك من أن الشاعر ينساق وراء رغبته في استقصاء أجزاء الصورة أو المعنى استقصاء لا ضرورة له عند من يدرك مقتضيات القصة الفنية ويعرف متى يحسن الإيجاز أو تحسن الإفاضة . وما دامت هذه الإفاضة غير نابعة من حاجة فنية حقة فإن الشاعر يهبط إلى نثرية بيِّنة ونظم بعيد عن الفن ، كما في قوله مصوِّرا تمنّع الفتاة على خاطبيها :

لم يَرُق في عينهـــا بـــين الصُّوَرْ

صورة ، بـــل راقهـــا أن تنتقـــدْ

ذاك ، في القـــامـــة طول أو قصر

ذاك ، في العينـــين ضعـــف أو رمـــد

ذاك لا يفـــترّ عن مثـــل الـــدرر

ذاك ضخم العقـــل أو ضخم الجسد

ذاك لا يملـــك مـــالا أو حسب

ذاك كهـــل أو لـــه وجـــه دمـــيم

ذاك لا يعرف شعراً أو خطب

ذاك ، لو كان له بعض العلوم!

ذاك ، منه الأنف راب أفطسُ

ذاك منه الفم ضخم أشدقُ

ذاك يحوي الحسن ، لكن مفلس

ذاك يحوي المال ، لكن أخرق

ذاك لا يفهم ماذا ينبس

ذاك يحوي الفهم ، لكن أحمق

ثم ضلّت والهدى عنها اغتربْ

ولها من نفسها أعدى الخصومْ

لم تجد كفؤاً لها حتى اجتنب

قُربَها كلُّ خفيض وعظيم .

على أن الشاعر يرتفع إلى مستوى لا بأس به في مواقف القصة المتوترة أو الحافلة بالانفعال ، برغم قوافيه المتتابعة التي تقطع عباراته وتنغمها تنغيماً راقصاً لا يلائم كثيراً أمثال تلك المواقف . ومن ذلك قوله يصف ندم الأم الخاطئة لما جرته على ابنتها البريئة ، وهي تراها توشك أن تموت من كمد الذل والعار :

بين دمع ولوعة وزفيرِ

جثت الأم قرب ذات السرير

وتراءت لها أفاعي الضمير

سارحات منه بمثل القبور

تقضم اللحم والعظام مَرِيّا

وتراءت أمامها الأشباحُ

وضحايا الخداع ، والأرواحُ

يوم كانت ولحظُها السفّاح

دمُ قتلاه مُهْرَقٌ ومباح

وهي تُسقى دم الكروم هنيّا

ربِّ ، قالت ، رفقا بشمس حياتي

خذ حياتي ، واحفظ حياة فتاتي

ربّ، صفحاً عن سالف السيئات
واستجب أيها الكريم صلاتي
نظرة أيها الغفور إليّا
أنا بنت الهوى وبنت الخطيّه
أنا أشقى من كل أمٍّ شقيّه
أنا إن كنت مريم المجدليّه
فلماذا تعاب هذي الصبيّه؟
ابنتي تموت بين يديّا!

وقوله « بين دمع ولرعة وزفير » مثلٌ لاستخدامه أحياناً لطائفة من الألفاظ ذات الدلالة العاطفية كما يفعل الشعراء الرومانسيون وشعراء الوجدان، ومثله قوله على لسان ابنة الصياد تخاطب البحر المائج:

واتّق الله وصُنْ لي ما بقي
من حياة ورجاء وربيع

وقوله في القصيدة نفسها واصفاً جمال ابنة الصياد:

مَلَكٌ يرقد في مهد السلام
وعليه النور ممتد الظلال
لا شقاء، لا هموم، لا غرام
لا دموع، لا اضطراب، لا خيال

وقوله أيضاً في قصيدة الوردة الذابلة:

كل ذلي وخجلتي وسقامي
وبلائي وما رأيت أمامي
كل هذا جنته أمّي عليا

وقد اختار الشاعر لقصصه ذات الموضوعات العصرية هذا اللون من المقطوعات المقفاة وذلك المعجم من الألفاظ « البسيطة » الحديثة، لكنه حين يستوحي مادته من وقائع التاريخ يخرجها في إطار من الكلاسيكية التي تجري على تقاليد القصيدة العربية في معجمها وبناء عبارتها وفي إيقاعها العام، كما في قصته « خولة بنت الأزور » وقد ألقاها عام ١٩١٥ في حفل أقامته « الجامعة الأميركية ». ويقدّم الشاعر لقصته بقوله:

« وملخص هذه الحادثة أن خالد بن الوليد وهو على الباب الشرقي من دمشق بلغه أن وردان صاحب حمص زاحف عليه بخيله ورجله، فأرسل لملاقاته ضرار بن الأزور الكندي معقود اللواء على كتيبة من جيشه. وكان ضرار فارساً فتاكاً يخوض غمار القتال عاري الصدر على جواده المحجل، فتهلل لالتفات خالد إليه واندفع إلى استقبال جماعة وردان، وكانت الموقعة الشهيرة بينه وبينهم حيث أسر ضرار. ولما علمت خولة بأسر أخيها خفّت إلى إنقاذه، وكانت مشهورة بالشجاعة ».

ومع أن الموضوع بعيد عن العواطف الذاتية، فإن للتاريخ وبطولاته سحراً خاصاً عند الوجدانيين والرومانسيين، وعليه يسقطون كثيراً من مواقفهم في الحياة المعاصرة، ومنه يستمدون بعض مثلهم العليا في الأخلاق والتطلع إلى التفرد والانطلاق من أسر اللحظة الحاضرة و«واقعيتها» إلى الماضي بما فيه من غموض وخيال. وبطولات التاريخ، إذا اقترنت بمعاني الحب أو التضحية أو التعالي على مغريات الحياة والشهوات، حبيبة إلى الشاعر الوجداني قريبة الصلة بعواطفه الذاتية، وإن فرضت عليه أسلوباً شعرياً أكثر ملاءمة لجو التاريخ من الأسلوب الوجداني الحديث. لذا يصعب أن نعدّ أمثال تلك القصص مما مهد لظهور الاتجاه الوجداني أو الشعر الرومانسي، فالمذاهب الأدبية - كما ذكرنا من قبل - لا تقوم على مجرد طبيعة الموضوع، بل على التصور والتعبير. ونستطيع أن نلمس الفرق بين طبيعة الشكل الحديث في القصص السابقة، والإطار التقليدي في قصة «خولة» من الأبيات الأولى للقصيدة:

أدموعُ خولةَ أم عقيقُ الوادي
أيّام نادى للجهاد منادِ
لم تبكِ أخت ضرارَ حزناً. بل بكت
فرحاً ليوم شهادةٍ وجهاد
غبطت أخاها وهو يعرض رمحه
فوق الجواد لغزوة وجلاد
يا خَوْلَ، إنّ أبي وجدّيَ استشهدا
قبلي على مرأى النبيِّ الهادي
وأنا على آثار من درجوا ومن
سعدوا من الآباء والأجداد

فـإذا قعـدت عن الجهـاد توانيـا

فـــــلِمَ ادّخرتُ مثقّفي وجوادي!

على أن رغبة هؤلاء الشعراء المجددين في التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع والعواطف الإنسانية من خلال موضوعات قصصية حديثة، قد اقترنت كما رأينا برغبة مماثلة في تجديد القصيدة التقليدية لتكون أكثر مرونة وقدرة على التعبير عن وقائع القصة ولحظاتها وأشخاصها. ويبدو أن سحر الأشكال الجديدة - بقوافيها المنغمة وبناء مقطوعاتها المطرد - قد جرّهم إلى قيود فنية لا تقل في حقيقتها صرامة عن تقاليد القصيدة القديمة، فلم يستطيعوا أن يحققوا في قصائدهم ما كان ينبغي أن يحققوه من مقومات القصة القصيرة، ولم يجدوا في تلك الأشكال من المرونة ما كانوا يظنون. ولعلهم وجدوا في تلك القوافي المتتابعة والأشطار القصيرة الموقعة - إلى جانب الرغبة في التجديد - شكلاً مناسباً للتعبير عن عواطفهم الذاتية المبثوثة في ثنايا ذلك الإطار الموضوعي الظاهري للقصة الشعرية. لذلك نصادف كثيراً من القصص الشعرية أو القصائد ذات الطابع القصصي مبثوثة في الدواوين والصحف والمجلات الأدبية، بعضها ينطوي على شيء غير قليل من سذاجة الفن القصصي أو ضآلة القيمة الشعرية وبعضها ينبىء بموهبة تحاول أن تطوّع الشعر الحديث لذلك القالب الفني كما طوعه بعض الشعراء القدماء من قبل.

وقد يقصد بعضهم في قصته إلى شيء من الرمز، لكنه لا يكتفي بما في القصة من دلالة واضحة بل يختمها مصرّحاً بما يشبه «المغزى». من ذلك قصيدة للدكتور نقولا فياض في ديوانه «رفيف الأقحوان» بعنوان «البنفسجة» وقد نظمها عام ١٩١١، يروى فيها قصة بنفسجة ضاقت بمكانها الخفي المتواضع بجوار الساقية بين العشب، فأقدمت على مغامرة محفوفة بالمخاطر يقودها طموحها وشوقها إلى المعرفة والمجهول. وحين تصل إلى القمة المنشودة في النهاية - بعد طول عناء - لا تجد هناك إلا البرد والغيوم والعواصف، فتذوي نضرتها «ويصفر جبينها» وتقضي بعد أن تدرك عاقبة طموحها إلى ما لم تخلق له. ويلخص الشاعر «مغزى القصة» في أبيات ثلاثة - هي أسوأ ما فيها - فيقول:

مسكينـــة قـــد غرّهـــا طمـــعُ

هو كـــالسراب لكـــل مغـــترٍّ

ظنـت بـأن لهـا العـلاء غنـى

فـــإذا بـــه فقر عـــلى فقر

مــا كــان أغنــاهــا وأسعــدهــا
لو لم تفـــــارق ضفـــــة النهر!

على أن في القصيدة صوراً موفقة استطاع الشاعر أن يطوع فيها الأسلوب التقليدي لمقتضيات القصة إلى حد لا بأس به، وإن كنا نشعر بعبارة ركيكة هنا أو قافية قلقة هناك. ومن ذلك قوله:

... حــتى إذا اهتز الكثيــب لهــا
وقفــــت تقلّــــب نظرة الكِبْرِ
فرأت بساط العشب منتشراً
تلوي عليـــه معـــاطـــف النهر
جــــاراتهـــا في الحي نــائمة
حُمُرا عـــلى أعـــلامهـــا الخضر
فـــاستبشرت بـــالفوز وانطلقـــت
تعــــدو ولا تلوي عــــلى أمر
وحــلا لهــا السفر البعيــد، ومــا
حسبــــتْ حساب الخدو والمـر
والأرض مُحرقــــــة وواعرة
فكـــأنهـــا تمشي عـــلى جمر!
ورفيقهـــا هُوج الريـــاح، وقـــد
ثـــارت عليهـــا ثورة الغـــدر
حــتى أصـــابــت هَضْبَــةً عرفــت
فيهـــا نعـــيم العـــين والفكر
من تحتهـــا الجنـــات مشرقـــة
بـــالزَّهر، كـــالأفـــلاك بـــالزُّهر
والـــبرّ والأشيـــاء مـــائجـــة
كـــالبحر في مـــدّ وفي جـــزر

قـالـت : بـدأت أرى، فواطربـي!
لو كنـــت أبلـــغ موطـــىء النّسر!
أسمو إلى قمم تحجّبهـــــــــــــا
تلـــك الغيوم بحـــالـــك الستر
فـأرى بـديـع الكون تحت يـدي
وأفـــضّ منـــه غـــامـــض السر

غير أن القارىء لا يستطيع أن يدفع عن نفسه « القلق » إزاء تلك الأحداث المادية الإنسانية الممتدة التي ينسبها الشاعر إلى البنفسجة. فالرمز ينبغي أن يكون فيه من الرقة والشفافية والإيحاء ما يلمس وجدان المتلقي دون أن يضطر إلى مناقشته مناقشة عقلية. فليس من المقبول أن يقول الشاعر على لسان الزهرة مثلاً « هلا صعدت إلى ذرى جبل، ونعمت بعد الكوخ بالقصر!. قالت، وقام بها الهوى فمشت، في القفر، مثل ظبائه العُفر.. وأصاب أرجلها الضعيفة ما يرمي الحديد الصلب بالكسر! ». ولعلنا نلاحظ ما في عبارته الأخيرة من ركاكه هي مثال لما أشرنا إليه من فشل الشاعر أحياناً في الملاءمة بين القصة والشعر.

ولجبران خليل جبران قصة من النثر الشعري شديدة الشبه بهذه القصة الشعرية في موضوعها وإن اختلفت معها في نهايتها، وهي لاحقة في تاريخ نشرها لقصيدة نقولا فياض، إذ ظهرت في مجموعة جبران « المواكب » عام ١٩١٩ بعنوان « البنفسجة الطموح ».

والقصة هنا أكثر إقناعاً لما فيها من خيال مقتصد لا ينسب إلى الزهرة قدمين تعدوان في التلال والوهاد، بل يكتفي بأن يحقق للزهرة - على طريقة قصص الأطفال - طموحها المتواضع فيحوّلها إلى وردة مرتفعة القامة لتشهد ما حولها من عوالم بعد أن كانت حبيسة وسط الأعشاب. وتلقى البنفسجة المصير الذي لقيته صاحبتها في قصيدة فياض، لكنها هنا لا تندم على مصرعها وسط العاصفة بعد أن عرفت ما وراء محيطها من حقائق وأسرار. وهي نهاية أكثر ملاءمة لطموح الأديب الوجداني الذي تدفعه ثقافته واعتزازه بذاتيته وإحساسه المرهف بالحياة إلى التطلع إلى آفاق جديدة من التجارب والمعرفة والاستعلاء على ما يرى أنه وضع غير كريم. ويصوّر الكاتب الفرق بين النظرة القانعة والأخرى الطموح في حوار بين ملكة البنفسج والبنفسجة وهي توشك أن تموت :

« فرفعت مليكة البنفسج قامتها ومدت أوراقها ونادت رفيقاتها قائلة: تأمّلن وانظرن يا بناتي! انظرن إلى البنفسجة التي غرتها المطامع فتحولت إلى وردة لتتشامخ ساعة ثم هبطت إلى الحضيض. ليكن هذا المشهد أمثولة لكنّ!

عندئــذارتعشت الوردة المحتضرة واستجمعت قواها الخائرة، وبصوت متقطع قالت:

ألا فاسمعن أيتها الجاهلات القانعات الخائفات من العواصف والأعاصير: لقد كنت بالأمس مثلكن أجلس بين أوراقي الخضراء مكتفية بما قُسم لي. وقد كان الاكتفاء حاجزاً منيعاً يفصلني عن زوابع الحياة وأهويتها ويجعل كياني محدوداً بما فيه السلامة، متناهياً بما يساوره من الراحة والطمأنينة. ولقد كان بإمكاني أن أعيش نظيركنّ ملتصقة بالتراب حتى يغمرني الشتاء بثلوجه وأذهب كمن ذهب قبلي إلى سكينة الموت والعدم، قبل أن أعرف من أسرار الوجود ومخبآته غير ما عرفته طائفةُ البنفسج منذ وُجد البنفسج على سطح الأرض.

أنا أموت الآن، أموت وفي نفسي ما لم تكنّه نفسٌ بنفسجةٍ من قبلي! أموت وأنا عالمة بما وراء المحيط المحدود الذي ولدت فيه. وهذا هو القصد من الحياة. هذا هو الجوهر الكائن وراء عرضيات الأيام والليالي! ».

* * *

ويتردد اسم مصطفى صادق الرافعي في تلك السنوات الأولى من مطلع القرن بين الشعراء المرموقين الداعين إلى تجديد يتجاوز حركة الإحياء إلى مواكبة روح العصر وما شاع فيه من مفهوم جديد للشعر.

على أن ديوانه الأول (١٩٠٢) ـ سواء في مقدمته أم في شعره ـ لا يعكس شيئاً مما ينسب إليه من دعوة إلى التجديد، بل يبدو شعر شاعر مبتدىء ما زال « يروض القول » ويتلمس طريقه نحو النضج. والشاعر في مقدمته يستخدم أسلوباً من النثر الشعري المهوّم الذي لا يفصح عن أفكار واضحة أو محددة وإن كان في صورته العامة يوحي بإيمان الشاعر بتلك النزعة الوجدانية التي كان قد بدأ دعاة التجديد يلهجون بها في ذلك الحين. فهو ـ خلال عباراته المجازية وتشبيهاته البيانية ـ يؤكد ارتباط الشعر « بالقلب » و« النفس » عند المبدع والمتلقي على السواء، فيقول « فما الشعر إلا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس. ولا خيــر في لسان غير مبين

ولا في سفير غير كليم... ولو كان طيراً يتغرد لكان الطبع لسانه والرأس عشه والقلب روضته، ولكان غناؤه ما تسمعه من أفواه المجيدين من الشعراء. وحسبك بكلام تنصرف إليه كل جارحة، وتضم عليه كل جانحة، ويجني من كل شيء، حتى لتحسب الشعراء من النحل تأكل الثمرات فيخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس، وكأنما هو بقية من منطق الإنسان اختبأت في زاوية من النفس فما زالت بها الحواس حتى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألحاناً بغير إيقاع. ألا تراها ساعة النظم كيف تتفرع كلها ثم تتعاون كأنما تبحث بنور العقل عن شيء غاب عنها في سويداء الفؤاد وظلماته؟ ».

والديوان مقسم إلى أبواب بعضها في « التهذيب والتعليم » وبعضها في المديح والوصف و« الغزل والنسيب ». ومع أن الطبيعة باب من الأبواب التي يمكن أن تصل الشعر بالقلب والنفس كما يدعو الشاعر في مقدمته، يجيء شعر الشاعر في وصفها حافلاً بالتقليد في إيقاعه وتشبيهاته ومبالغاته العاطفية، وإن تسربت اليه بعض صور يسيرة من المجاز أو التجسيم الحديث، كما في قوله « يصف الأصيل وإقبال الليل ونضرة الرياحين وتغريد الطيور »:

ثوب السماء مطرّز بالعسجدِ
وكأنها لبست قميص زبرجدِ
والشمس عاصبة الجبين مريضة
تصفّرّ في منديلها المتورّد
حسدت نظيرتها فأسقمها الأسى
إن السقام علامة في الحُسّد(١)
ورأت غبار الليل ينفض فوقها
في الأفق، فانطبقت كعين الأرمد
ومضى النهار يشق في أثوابه
حزناً، وأقبل في رداءٍ أسود!
فتهللت غرر النجوم كأنما
كانت لضاحية السماء بمرصد

---

(١) يريد الشاعر أن الشمس قد حسدت الحسناء التي تماثلها في البهاء فأصابها السقام.

ولا يقل « نسيبه » تقليداً عن وصفه الطبيعة . بما فيه من حديث عن السهر المعهود ورعي الكواكب وبلى الجسد ، وما في بناء بيته من تمهيد مألوف للقافية واستخدام للصيغ الشعرية المعروفة في التراث . ومن ذلك قوله :

سهرتُ والليل أمسى للورى سكنا
فمن يدلّ على أجفانيَ الوسَنا
أرعى كواكبها حتى إذا أفلت
ألقيت للطير في تحنانها الأذنا
وأسأل الحب عن روحي وعن بدني
فلا أرى فيه لي روحاً ولا بدنا
وما نظرتُ لأعضائي وقد بليت
إلا حسبتُ ثيابي فوقها كفنا
يا من يعزّ على نفسي تدلّله
كم ذا أكابد فيك الذلّ والوهنا

على أننا نلمس تطوراً ملحوظاً عند الشاعر في ديوانه « النظرات » - ١٩٠٨ - يقترب به من روح العصر ومفهوم الشعر الحديث سواء في مقدمته أم في شعره ، وإن ظل ذلك في إطار من المحافظة الغالبة . والرافعي يبدو في مقدمة الديوان كالمتأثر بأفلاطون وبنظرية المحاكاة عند أرسطو وببعض آراء النقد الحديث في طبيعة الخيال الشعري وإن صاغها بأسلوبه البياني المعهود الحافل بالتشبيهات والمجازات المهوّمة كما في قوله « ليست هذه المعاني الشعرية إلا ظلالا لما في الطبيعة وإن مثلتها حقائق منفردة . فإن قلب الشاعر بينها وبين الطبيعة كالمرآة تظهر أشباحاً قائمة وهي على الحقيقة غير أشباح ، وتمثل تلك الأرواح في الأجسام وليست على انفرادها من الأجسام ولا من الأرواح . فترى الشاعر ينقل الوردة إلى روضة فتنبت فيها خدّا ، ويغرس الغصن الناعم فيستقيم هناك قدّا ، ويأتيك بلحظة العين فيطبع منها الحسام ، ويتناول ظلالة الأهداب فيريش منها إلى الأفئدة السهام .. وهذا المعنى في الشعراء أكبر من أن يكون قوة أرضية ، فلا بد أن يكون الشاعر إنساناً فوق الانسان! ».

ويُكثر الرافعي في قصائده من أشكال الموشحة والمقطوعة المتغيرة القوافي والأناشيد التي يتسمّح في معجمها وصورها حتى يقترب عن عمد من لغة الحياة ومشاهدها اليومية .

وهو في وصفه للطبيعة ـ برغم إطاره التقليدي ـ يبث من إحساسه الذاتي ما يخلع على شعره مسحة عصرية واضحة، في معجمه وعبارته وبعض صوره. ومن خير النماذج لذلك الاتجاه قصيدته عن «زهر الفول»[1]، واختيار موضوعها يدل في ذاته على اختيار خاص للشاعر من بين مشاهد الطبيعة وارتباط بمناظر الريف التي شاعت بعد في الشعر الوجداني:

نــــائمات بروضهـــــا في سرير
بـــين خـزّ وسنـــدس وحرير
هزها الفجر فاستفاقت كما تطرف
ـ بعـــد الكرى جفون الصغـــير
جال فيها الندى كما حيّر الدمعَ
ـ دلالُ الهوى بـــأهـــداب حور
وتـــرى إثـــره ساقطتْــــــــه
قبـــلات بسمـــن فـــوق الثغـــور
لفتـــة الجيـــد، ثم ينفجر الشرق
ـ فينفـــرن نفـــرة المـــذعور
ويضيـع النـدى كمـا ضـاع دمـع
صبّـــه الظـــلم من عيون الفقـــير
زهرة الفول، أنـــــت نضرة عمر
عَطِر من هوى الشبـــاب قصـــير
تُشبـه الأرضُ جنـة، أنـت فيهـا
زغـــب الريش ساقطـــاً من طيور
ولو انّ النجوم ذات قشور
لحسبنـــاك بعـــض تلـــك القشور
يحمـل الصبـح من شذاك عتـابـا
رقّ مـــن هـــاجـرٍ إلـى مهجـور
ليـت هذي الزهور كنّ يُعرن الدمـع
ـ دمـع الســرور للمستعـــير

---

(١) ديوان النظرات ص٣٨.

قطــرات كــأنهـــا خطــرات

نــوّر الله ســرّهـــا لضمـــير

من دموع المنـــى تــلألؤ القلــب ،

ـ ، تضيء الحيـــاة فيـــه بنور

وتبدو هذه النغمة الريفية الرقيقة إرهاصاً للوحات محمود حسن إسماعيل عن الريف في ديوانه الأول «أغاني الكوخ».

وحتى في مقطوعاته التي تقوم على وحدة البيت والقافية، ترق ألفاظ الشاعر ويحسن تمهيده للقافية كالمعهود في النماذج الجيدة من الشعر العاطفي القديم، فيشيع في المقطوعة شجن رقيق أشبه بالشجن الوجداني عند ناجي وبعض قصائد لعلي محمود طه. من ذلك قوله[1]:

ألا موعـــد نتلهـــى بـــه

لنحيـــا عـــلى أمـــل الموعـــد

إذا أدبر قـــالوا غـــدا

فنمسك أنفســـا للغـــد

نعلّلهـــا خشيـــةً أن تفيـــض

ولم تتنفس عـــلى الأكبُـــد

فيـــا روضـــة الحُسن رفّـــافـــة

ويـــا ظِـــلّ فجرِ الحيـــاة النـــدى

إذا انفسح البعـــد مـــا بيننـــا

وعهـــدُك بـــاقٍ، فـــلم تبعـــدى!

ومـــا بسطـــة القلـــب بـــين القلوب

إلا كفوتِ يـــدِ من يـــد

وهذه النغمة الشجية تذكرنا بمقطوعة معروفة لإبراهيم ناجي على بعد ما بين المقطوعتين في مستوى العصرية وحدّة الرومانسية وبراعة التجسيم ـ ومنها قوله[2]:

(١) الديوان ص٥٧.

(٢) وراء الغمام ص٦٠.

إن عــدْتَ أو أخلفــت لم تعــدِ

أنــا إلــفُ روحِــكَ آخرَ الأبــدِ

ظمــأ عــلى ظمــأ عــلي ظمــأ

ومــواردٌ كُـــــثر ، ولـم أرد

مرّ الظـــلام وأنـــت لي شجن

وأتــى النهــار وأنــت في خلـدي

لا يسمــع البحــر الغضــوب إلــى

شــاكٍ ولا يصغــي إلــى أحــد

كم لاح لي حرب الحيــاة عــلى

أمواجــه المجنونــة الزبَــدِ

ورأيــت طيــف الضنــك مرتسماً

فــي عــاصف الأنــواء مطــرد

في الليــل مــدّ رواقــه وثوى

كجوانــح طُويــت عــلى حسد

قــبر مبــاهجــه بــلا عــدد

لِفتّــى متــاعبــه بــلا عــدد!

وللشاعر نشيد طريف أسماه « نشيد الفلاحة المصرية » تسمّح فيه ـ كما ذكرنا ـ في لغته وعبارته ليحاكي لغة الفلاحة الساذجة ونشاطها اليومي المألوف ، وهي تجربة ـ إذا حكمنا عليها في مجالها ولم نقسْها بمعايير الشعر العامة ـ تبدو رائدة في هذا الاتجاه . ولعلها تذكّرنا ـ على اختلاف أيضاً في الدرجة والمستوى ـ ببعض قصائد عند الشاعر الوجداني المصري محمد عبد المعطي الهمشري ، يصف فيها المشاهد المألوفة في الريف ملتفتاً إلى تلك « اللقطات » الصغيرة الطريفة محاولاً ـ قدر الطاقة ـ أن يقترب من لغة الحياة مع شيء من الدعابة تجدها كذلك في نشيد الرافعي :

الفجر قـــد غبّر ثم لاحـــا

والــدّيـك قــد أذّن ثم صــاحــا

وأطلقــتْ حمامــتي الجنــاحــا

والكلــب بــالبــاب غــدا نّباحــا

واشتـــاقـــت البهـــائم السراحـــا

هيـا إلى غيطـك.. سُقهـا.. حـا. حـا

أروحُ والجـــارة نمــــلا الجرّه

نمرّ بـــالغيـــط القريـــب مره

نرى الهنـــــــا والفرح والمسره

يـــــا رَبّ لا تُنزل بنـــا مضره

واكتـــب لــــداري العز والأفراحـــا

هيـا الى غيطـك.. سقهـا.. حـا. حـا

البنـــت يـــا مولى الـــدُّعـــا المجـابِ

احفـــظ عليهـــا صحّـــة الشبـــابِ

وافتـــح عــــلى أولاديَ الأحبـــاب

من راح للغيـــــط وللكُتّـــــاب

ذا يقرأ الغيــــط ، وذا الألواحـــا

هيـا إلى غيطـك.. سقهـا.. حـا. حـا

يــا نخلــة الغيــط احــذري الغرابـا

يـا نعجـة الغيـط احـذري الـذئـابـا

يـا صـاحـب الغيـط احـذر العـذابـا

من الرّبـــــا ، والفقرَ والخرابـــــا

إن الربـــا ليس لنـــا مبـــاحـــا

هيـا إلى غيطـك.. سقهـا.. حـا. حـا

إلى آخر النشيد.

وقد كتب الرافعي ، غير مقدمات دواوينه ، كثيراً من المقالات عن الشعر يدعو في بعضها إلى نبذ الصور الشعرية القديمة والأعلام والأماكن التي جرى العرف على ذكرها في الشعر العربي ، وهو بدعوته النظرية وبما لحظناه في بعض قصائده من تجديد في الشكل والروح أحد الذين أسهموا في التمهيد لنشأة الحركة الوجدانية.

كان مطران قد أصبح شاعراً ناضجاً مرموقاً يقترن اسمه عند الناس بنظيريه شوقي وحافظ، حين ظهرت طائفة من الشباب تجمع إلى تفتح الموهبة شغفاً فريداً بالثقافة العربية القديمة وقدرة مبكرة على التزود بذخائر الآداب الغربية في النقد والشعر، وإحساساً واعياً بالتيارات الفكرية والاجتماعية والحضارية الجديدة في مصر، وسائر الوطن العربي حينذاك. وكانت حركة الإحياء وما صاحبها من التفات إلى التراث العربي ومن دراسات أدبية عصرية حول ذلك التراث قد شدت انتباه هؤلاء الناشئين إلى منابع الشعر العربي في عصوره الأولى فأقبلوا عليه يتزودون لمواهبهم الفطرية من اللغة والفن ما هو جدير بأن يصقل تلك المواهب ويسير بها نحو النضج والكمال. ولما كان من شأن تلك المرحلة الحضارية أن تتيح للفرد إحساساً جديداً بذاته وطموحه وعواطفه فقد أحب هؤلاء الشباب من الشعراء القدامى أكثرَهم ذاتية وأرهفهم وجداناً وأكثرهم التفاتاً إلى مشاهد الطبيعة ومفارقات الحياة وطوايا النفس، من أمثال الشعراء العذريين وابن الرومي والمتنبي والشريف الرضي وأبي العلاء.

وكانت الحياة الأدبية حينذاك تحفل بالنصوص الأدبية المترجمة عن الآداب الغربية في الشعر والقصة، وبالدراسات النظرية عن الأدب وفنونه، وكان الاحتفال بتعلم اللغات الأجنبية منذ أوائل القرن التاسع عشر قد بدأ يؤتي ثماره وأصبحت السبيل ميسورة أمام الطامحين إلى الاطلاع على الآداب الغربية في مصادرها الأولى. وكانت هذه الطائفة من الشباب من أشد الطامحين إلى ذلك الاطلاع فأقبلوا على الشعر الأوروبي ينتقون منه ما يوافق مزاجهم النفسي وطبيعة النقلة الحضارية التي كان يجتازها مجتمعهم، فلم يحفلوا كثيراً بآثار الاتجاه الواقعي الذي كان قد بدأ يسود الأدب الأوروبي منذ منتصف القرن التاسع عشر، بل تخطوه عائدين إلى آثار النصف الأول من ذلك القرن حيث ازدهرت الرومانسية وأثمرت تراثاً بديعاً من الشعر والقصة وأعلاماً خالدين من الشعراء، من أمثال وردزورث وكوليردج وبيرون وشيلي وكيتس وهوجو ولامرتين وموسيه وغيرهم. وإذا التفت بعضهم إلى آثار من النصف الثاني لذلك القرن فقد كانوا يلتفتون إلى بقايا الاتجاه الرومانسي عند بعض الشعراء والقصاصين.

وكذلك التفت المترجمون حينذاك إلى الأعمال الروائية ذات الطابع الرومانسي في موضوعها وشخصياتها وصورتها الفنية، فترجم حافظ إبراهيم رواية البؤساء لفيكتور

هيجو، وترجم المنفلوطي ماجدولين والشاعر وبول وفرجيني وغيرها.

وعرفت الحياة الأدبية من هؤلاء الشباب طائفة استطاعوا أن يشقوا لهم طريقاً جديداً في الأدب العربي، ويرودوا بآرائهم في الأدب والنقد، وبما نظموا حينذاك من شعر، آفاقاً جديدة مهدت لظهور الحركة الوجدانية وازدهارها بعد ذلك بسنين. وأبرز هؤلاء الشباب ـ كما هو معروف ـ شكري والعقاد والمازني ثم أحمد زكي أبو شادي.

وقد أفاض الدارسون الحديث عن دور هؤلاء الشباب في تجديد الشعر العربي، وفي ريادة الحركة الرومانسية بوجه خاص، لكنهم اعتمدوا ـ في الأغلب ـ على الآراء النظرية عند هؤلاء الرواد وما وجّهوه من حملات نقدية إلى بعض من عَدّوهم ممثلين للاتجاه التقليدي أو عائقاً في سبيل ذيوع دعوتهم وأعمالهم الأدبية بين الناس، فإذا تناولوا شعرهم بالدراسة تناولوه متأثرين بهذه الريادة النظرية، فحمّلوه فوق ما يحتمل من التجديد والتأثير.

والحق أن من يدرس شعر هؤلاء الرواد دراسة فنية فاحصة بعيداً عن التأثر بآرائهم النظرية في الشعر، يجد تفاوتاً كبيراً لديهم بين النظرية والتطبيق.

ونودّ أن نقتصر هنا في مجال المقارنة على ما جاء فيما كتبوه من مقدمات لأعمالهم الشعرية الأولى متجاوزين كتابات كثيرة أخرى لهم نشروها في الصحف والمجلات، إذ ترتبط النظرية ـ في تلك المقدمات ـ بالتطبيق، في قصائد هذه الدواوين، ارتباطاً وثيقاً وتشير إلى ما رأوا أنهم أنجزوه من تجديد في تلك القصائد.

وأغلب ما جاء في هذه المقدمات يدور حول طبيعة الشعر واتصاله بالوجدان وتصويره للحظات النفسية والمزاوجة بين عواطف الشاعر ومظاهر الطبيعة، والنظر في أمور الحياة والناس نظراً عصرياً يقوم على البصيرة النافذة والإدراك الوجداني الشخصي. ويتفرع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشعر وتتحدث عما تقتضيه تلك النظرة الوجدانية الذاتية من وحدة في الموضوع وتماسك بين أجزاء القصيدة واستخدام لمعجم شعري جديد وصور شعرية حديثة.

وأولى هذه المقدمات مقدمة كتبها العقاد لديوان المازني الأول (عام ١٩٠٩) يقول فيها مشيراً إلى موقف الشاعر الذاتي وإدراكه للطبيعة والبيئة والعصر: «فالشعر العربي قد اتخذ له في كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر. وهذه الطريقة العصرية لا تشبه طريق البداوة، ولا هي في شيء من طريقة الدولة العربية، ولكنها طريقة يمليها عصر

تغير فيه محلُّ الإنسان من بيئته ومجتمعه، وخلعت فيه الطبيعة أمام عينيه ثوباً بعد ثوب حتى وقفت بالمِجْسَد بين يديه، فظهر له ما كان خافياً وازداد توقه إلى استطلاع ما لم يبدُ، وكان فيما بدا له مقابحُ ومحاسن، كان سابقُ ظنّه بها غيرَ ما عاينه منها. فلو أن شعراء المذهبات بعثوا اليوم من أرماسهم لما نظموا حرفاً واحداً من مذهباتهم، ولكانوا في المذهب العصري أشد من أشد دعاتنا غلوا في الدعوة إليه »[1].

ثم يتحدث الكاتب عن طبيعة ذلك العصر ملتفتاً إلى جانب من أهم جوانب الرومانسية في مرحلة الانتقال الحضارية حين يقف المرء موزعاً بين ماضٍ تشده إليه نشأته وتقاليده وذكرياته، وحاضر يدعوه إلى أن يحيا عصره بكل ما فيه من جديد، بعضه يثير الألم وبعضه يبعث إلى التطلع، وبين الألم والأمل يحتدم الشك والقلق: « ... ولا يعسر على النّدس البصير أن يلمس مسحة القطوب للحياة في أسِرّة الشاعر العصري الحديث، ويتفرس هذا القطوب حتى في الابتسامة المستكرهة التي تتردد أحياناً بين شفتيه.. إن كان هذا العصر قد هزّ رواكد النفوس وفتح أغلاقها ـ كما قلنا ـ فلقد فتحها على ساحة من الألم تلفح المطلّ عليها بشواظها فلا يملك نفسه من التراجع حيناً، والتوجع أحياناً. وهذا العصر، طبيعته القلق والتردد بين ماضي عتيق ومستقبل مريب، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن، فغشيتهم الغاشية ووجد كل ذي نظر فيما حوله عالماً غيْر الذي صوّرته لنفسه حداثة العصر وتقدمه. والشاعر بجبلّته أوسع من سائر الناس خيالاً، فالمثل الأعلى أرفع في ذهنه منه في أذهان عامة الناس، وهو ألطفهم حساً، فألمه أشد من ألمهم، وإنما يكون الألم على قدر بعد البون بين المنتظَر وبينَ ما هو كائن. فلا جرم إن كان الشاعر أفطنَ الناس إلى النقص وأكثرهم سخطاً عليه »[2].

ويتحدث الكاتب في ثنايا مقدمته عن تحقق هذه النظرة الوجدانية العصرية عند المازني في شكل القصيدة وصورها وألفاظها، مشيراً إلى ما في ديوانه من جديد في معجمه وأسلوبه وشكله وإلى ما في ديوان شكري الأول الذي كان قد صدر قبل ذلك بعام، « من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ».

ويقول العقاد مرة أخرى في مقدمته لديوان شكري الثاني « لآلىء الأفكار » ـ عام

(١) ديوان المازني ص١٣.

(٢) المرجع السابق ص١٧.

١٩١٣ ـ »[1] ـ فالشاعر العبقري معانيه بناته، فهن من لحمه ودمه. وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته، فهن غريبات عنه وإن دعاهن باسمه. ولا يثمر شعر هذا الشاعر مهما أتقن التقليد، كالوردة المصنوعة يبالغ الصانع في تنميقها ويصبغها أحسن صبغة، ثم يرشها بعطر الورد فيُشَم منها عبقُ الوردة ويُرى لها لونها ورواؤها ولكنها عقيمة لا تنبت شجراً ولا تخرج شهداً، وتبقى بعد هذا الإتقان في المحاكاة زخرفاً وباطلاً، ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها كشعر هذا الديوان ».

ثم يتحدث عما يقتضيه هذا الموقف الوجداني من صور وأسلوب فيقول: « إن شعر شكري لا ينحدر انحدار السيل في شدة وصخب وانصباب، ولكنه ينبسط انبساط البحر في عمق وسكون. قد يعسر على بعض القراء فهم شيء من شعر شكري، فهؤلاء هم الذين يريد أكثرهم من الشاعر أن يخلق فيهم العاطفة التي بها يفهمونه، وليس ذلك مما يطلب منه. ولو حاوله لأفسد شعره بالتعمل والزيادة. ومن أدب المبتدئين من الشعراء أن يتوخوا في كلامهم الشرح والإسهاب والتفصيل، ظناً منهم أن ذلك يزيد معانيهم جلاءً ويقربها من إحساس قرائهم. وليس أبعد من هذا الظن عن الصواب، فإن العواطف لا تتأثر بالإطناب وإنما هو مما يتوسل به إلى إفهام العقول وإدخال المعاني إلى الأفكار.. قال لي بعض المتأدبين إن شعر شكري مشوب بالأسلوب الإفرنجي! وأنا لا أعلم ماذا يعني هؤلاء بقولهم الأسلوب الإفرنجي والأسلوب العربي. فإن المسألة على ما أعتقد ليست مسألة تباين في الأساليب والتراكيب، ولكنها مسألة تفاوت في جوهر الطبائع، واختلاف بين شعراء الإفرنج وشعراء العرب في المزاج كاختلاف الأمتين في الملامح والسحناء ».

ويقول شكري مقدماً الجزء الثالث من ديوانه « أناشيد الصبا » ـ عام ١٩١٥ ـ مؤكداً شأن الوجدان رابطاً بين الشعر والطبيعة، مشيراً إلى ما يقتضيه ذلك من مزاوجة بين المضمون النفسي، والشكل الفني[2].

« ... فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر. ولا أعني بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع، فإنّ شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب وذكاء وخيال

---

(١) ديوان شكري ص١٠٤.
(٢) الديوان نفسه ص٢٠٩.

واسع ، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها . . والحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفنّه الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها . . . والشاعر الكبير هو الذي يتعرف كيف يقتبس من هذه الحالات أنغامها ويصوغها شعراً ، وهو الذي عواطفه مثل عواطف الوجود ، مثل الأمواج أو الرياح أو الضياء أو النار أو الكهرباء » .

ويقول مرة أخرى في مقدمته للجزء الرابع « زهور الربيع » - عام ١٩١٦ - مشيراً إلى الشاعر : « . . . ولكنه اليوم رسول الطبيعة ترسله مزوّداً بالنغمات العذاب كي يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها نوراً وناراً . فعِظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة ، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة . فإذا أردت أن تميز بين جلالة الشعر وحقارته فخذ ديواناً واقرأه ، فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة ، مثل النجم أو السماء أو البحر ، فاعلم أنه خير الشعر . وأما إذا رأيته وأكثره صنعة كاذبة ، فاعلم أنه شر الشعر . فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحاً لكلمات النفس وتفسيراً لها . . فالشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم . . وقد أصبح الشعر عندنا كلمات ميتة ليس تحتها طائل معنى ، يحسب الناس أنه إذا أخذ من النحو والصرف والعروض كفاية ، وأصاب من طرف الشعر غاية فقد أجاده . وإنما الشعر كلمات تخرج من النفس بيضاء مشبوبة »(١) .

وإذا نظرنا إلى الدواوين الأولى لهؤلاء الشعراء على ضوء دعوتهم النظرية رأينا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا ما يتصل من تلك الدعوة بالتجربة الشعرية وموقف الشاعر من الحياة والطبيعة والنفس والمجتمع ، فقصروا شعرهم على التعبير عن وجدانهم وتجاربهم العاطفية وتأملاتهم في نفوسهم وفيما حولهم من طبيعة ، عازفين عمّا كان يشارك فيه كبار الشعراء حينذاك من مواكبة لوقائع السياسة وأحداث المجتمع . أما ما يتصل بالمقومات الفنية للشعر من معجم وبناء عبارة وصورة وأسلوب وإيقاع عام فقد ظلوا عاجزين عن تحقيق ما دعوا إليه من مفهوم جديد للمجاز والتشبيه واللغة الشعرية ، بحيث يبدو التفاوت كبيراً بين « المضمون » النفسي والوجداني لأشعارهم ، و« شكل » تلك الأشعار وسماتها الفنية .

ونلتقي في شعر هؤلاء الشعراء بصورة الشاعر المعهودة في الشعر الرومانسي الأوربي وشعر الاتجاه الوجداني العربي بعد ذلك ، فنراه عند هؤلاء الرواد وجداناً مرهفاً وفكراً

---

(١) الديوان نفسه ص٢٨٧ - ٢٨٨ .

متأملاً وكأنما خُلق من طينة غير طينة البشر، فهو أحياناً يرثي لنفوسهم المعتمة ووجدانهم الغافل، وأحياناً يستعلي عليهم فيرميهم بأنهم أدنى من أن يقدروا ما في شعره من « فن وإحساس »، ويفر من ضلالهم إلى عالمه النفسي أو إلى مجال الطبيعة والحب متخذاً منهما ذريعة لتصوير ما يحتدم في وجدانه من مشاعر الطموح إلى المثل العليا أو الإحساس بالخيبة والوحشة والقلق.

ويعبر شكري عن سعي الشاعر وراء المثل في قصيدة قصصية قصيرة بعنوان « الشاعر وصورة الكمال »[1] يصوّره فيها عاشقاً مفتوناً بتلك الصورة المثالية التي ينشد بلوغها، هاجراً من أجلها أترابه ساعياً خلفها فوق هام الجبال حتى يلقى مصرعه « قتيلاً للأماني الطوال »:

لم يعشق الغِيدَ ولكنه
هام ببكر من بنات الخيالْ
صورة حسنٍ صاغها لبُّه
وحدُّها في الحسن حدُّ الكمال
فصار كالطفل رأى بارقاً
هاج له أطماعَه في المحال
يمدُّ نحو النجم كفاً له
ويحسب النجم قريب المنال
فأينما سار تراءت له
كما تراءى خادعاً لمعُ آل
فسار يقفو إثرها هائماً
والمهتدى بالوهم جمُّ الضلال
وهمَّ أن يمسكها جاهداً
بين ذراعيه بأيدٍ عِجال
ما زال يعدو جهده نحوها
حتى هوى من فوق تلك التلال

(١) الديوان ص١٣٠.

فرحمة الله عـــــــــــلى شاعرٍ

مـــات قتيـــلاً لـــلأمـــاني الطوال

ويصور حظه من الحياة على النحو الرومانسي المألوف فيقول[١]:

إن أكن عـائشاً فعيشُ عليـلِ النفس

- يـذوي مثـل الرجـاء العقـيمِ

الهوى والحيـــاة واليـــأس والحزن

- وريـــبٌ من الزمـــان خصومي

ويقول جامعاً بين الاستعلاء والشكوى[٢]:

لا أبتغي الجاه، أسعى نحوه ضرعاً

جزاءَ شعريَ، إن الجـاه يسعـى لي

قـد ناهضتني خطوب كلما عصفت

عَفَتْ عـلى أمـلي كـالمنزل الخـالي

حـــتى كـــأن فؤادي منزل خرِبٌ

مهـــدّم بـــين آثـــار وأطـــلال

إنـــا لفي زمن عيش الأديـــب بـــه

عيش الجناة، سقيم الوجه والحال

ويقول مرة أخرى فاخراً بشعره الوجداني الذي يتجنّب ما يخوض فيه كبار الشعراء التقليديين من سياسة ومناسبات ووصف مخترعات، مهاجماً ما يراه عند معاصريه من غفلة عن حقيقة الشعر وصلته بالحياة[٣]:

ولو سَفُلْـــتُ إلى حيـــث القريـــضُ لَقـــاً

بـــين الأثـــافِي وربـــع المنزل الفـــاني

ولو سفلـــت فقلـــت الشعر في خـــبرٍ

من السيـــــاسة في زور وبهتـــــان

---

(١) الديوان ص١٥٤.

(٢) الديوان ص١٥٧.

(٣) الديوان ص١٦٤.

ولو سفلـــت فقلـــت الشعر مبتـــذلاً
في وصـــف مخـــترع أو ذمّ أزمـــان

لقيـــل: نِعْم لعمري أنـــت من رجـــل
جمّ المحـــاسن من صـــدق وتبيـــان!

وإنمـــا الشعر تصوير وتـــذكرة
ومتعـــة وخيـــال غـــير خوّان

وإنمـــا الشعر إحساس بمـــا خفقـــت
لـــه القلوب، كـــأقـــدار وحِـــدثـــان

ونرى الصورة نفسها عند المازني، مزيجاً من الاعتزاز والشكوى والسعي وراء المحال، في قصيدة بعنوان: «مناجاة شاعر»[١]:

يـــا شاعر النفس كم أبكـــاك مصرعهـــا
لقـــد بكيـــت عـــلى خرقـــاء مضيـــاعِ

آذاك دهرك حـــتى لست تحفلـــه
فمـــا تبـــالي بـــإخماص وإشبـــاع

إنـــا شبيهـــان في شجو وفي ظَلَـــعٍ
وراء نجمٍ من الأحـــلام لمّـــاع

يَسُكُّ صوتُ المنـــى سمعي وتومـــض لي
ثغورُهـــا عن بـــديـــعٍ جـــدّ خـــدّاعِ

فـــأنثنـــى غـــير مخدوع؛ وكم فتنـــت
لبـــى الأمـــاني بـــإيمـــاء وتلمـــاع

لله صرخـــة وجـــدٍ أنـــت مرسلهـــا
ضـــاعـــت عليـــك بواد غـــير ممراع

ومـــا بهـــم صَـــمَم، لـــكنهـــم جـــهلـــوا
معنى النـــداء، فضلوا وجهة الـــداعـــي

أما العقاد فيرسم للشاعر صورة مماثلة لما رسم صديقاه: هي أيضاً مزيج من الشكوى

(١) ديوان المازني ص٥٧.

والطموح وخيبة الرجاء عند المعاصرين ، فيقول من قصيدة بعنوان « حظ الشعراء »[1] :

ملوكٌ فأمّا حالهم فعبيدُ
وطير، ولكنّ الجدود قعودُ
أقاموا على متن السحاب، فأرضهم
بعيد، وأقطار السماء بعيد!
مجانين تاهوا في الخيال فودّعوا
رواحة هذا العيش وهو رغيد
وما ساء حظ الحالمين لو انهم
تدوم لهم أحلامهم وتجود
بنِي الأرض كم من شاعر في دياركم
غبين، وغبن الشاعرين شديد

ومن ملامح النزعة الوجدانية عند هؤلاء الشعراء الثلاثة التفاتهم إلى مشاهد في الطبيعة اتخذها الشعراء الأوربيون الرومانسيون من قبل رموزاً لعالمهم النفسي وخلعوا عليها كثيراً من مشاعرهم الذاتية ، كما وجد فيها شعراء الحركة الوجدانية العربية ملاذاً من غربتهم بين الناس وذريعة للتنفيس عما يجيش في صدورهم من عواطف . فالبحر عند هؤلاء الشعراء ـ ومعه الصحراء عند الوجدانيين العرب ـ رمز للأسرار والامتداد والأبد ، تتداولهما أحوال من الثورة والهدوء ومن الكدرة والصفاء تمثل أحوال النفس وتقلب الوجدان ، وفي رحابهما من الجمال والاعتزال ما ينتزع الشاعر من معترك الحياة والناس إلى مجالي التأمل والاستشراف والذكريات .

والليل ـ مفرداً أو مقروناً إلى البحر أو الصحراء ـ مجال آخر يبث الشاعر في سكونه وظلمته ـ كعادة الشعراء منذ القدم ـ حزنه وغربته وحبه الضائع وآماله المفقودة بعيداً عن أعين الناس .

ونلتقي في ديوان شكري الأول بقصائده « خطرات في المساء ، حنين الغريب عند غروب الشمس ، الحب والليل ، طول الليل » . وفي ديوانه الثاني بقصائده « صوت الليل ، وصف البحر » وفي ديوان العقاد بقصائده « فرضة البحر ، على شاطىء بحر الروم ، الليل والبحر ، إلى جار بحر الروم ، على شاطىء البحر ، سوانح الغروب ، خواطر

(١) ديوان العقاد ص٨٥ .

الأرق ، وقفة في الصحراء ، البدر في الصحراء » . وفي ديوان المازني « البحر والظلام . وخواطر الكلام » .

ويفصح هؤلاء الشعراء عن رموز البحر ودلالاته وصلته بالنفس والحياة والزمان في كثير من قصائدهم ، ويستمدون من صوره كثيراً من تشبيهاتهم وصورهم المجازية . من ذلك قول شكري مخاطباً البحر :

وأنت شبيه الدهر ، لا الدهر هارم
ولا أنت منقوص ولا أنت خاسرُ

ويصطخب الآذيُّ فيك كأنما اصطخابك
- من حكم المنيّة ساخر

أخفْقٌ وإعصار ودفع وهبّة
كأنك حيٌّ نابض القلب شاعر!

فريحُك أنفاس وموجك نابض
كنبض قلوب أعجلتْها البوادر

خلوتَ من السمّار : كالبيد ، وامّحت
معالمُ لا تُبقي عليها الأعاصر

وكما يربط شكري في بيته الأخير بين البحر والصحراء كذلك يفعل العقاد في مطلع قصيدة له عن الصحراء فيقول :

هضابك ، أم هذي أوَاذِيُّ عَيْلمِ ؟
وهل فيك من وِرد لغير التوهّمِ

ثم يربط بينها وبين الدهر كما ربط شكري بين الدهر والبحر فيقول :

صحاري من الدهر النسيح جديبة
كعهدك لم تعبس ولم تتبسّم

ويعقد المازني الصلة بين القلب واليمّ في عمق كل منهما واضطرابه فيقول :

القلب يمّ لا قرار له
جمّ العواطف مزبد القُننِ

لكنّ في أغواره دُرراً
ولآلئاً أبقى من الزمن

ويجمع العقاد بين الليل والبحر في مقطوعة يتجلى فيها - على قصرها - الموقف الرومانسي من الحياة والناس، وذلك في قوله[1]:

غربَ البــدرُ؟ أم دفــين بقــبرِ
وهوى النجم؟ أم أوى خلــف سترِ؟

ضل هــادي العيون واحلَوْلَــك الليــل
- فــلا فرقَ بــين أعمــى وهِــرّ

مــاج حــتى كــأنمــا يصــدم البحر
- بمــوج مــن بحــره مسبــكــر

وترى البحر، تحسب المــاء حــبرا
وكــأن السماء أعمــاق بحر

ظلمــات تحيــط بــالطرف أنّــى امتــدّ
- لم يغــدُ مــدُّه قيــد شبر

ولَهــذا الظــلامُ خــير من النور
- إذا كنــت لا ترى وجــه حــرّ

هــا هنــا أطلــق العنــان لأشجــاني
- وأبكــي نفســي وأنشــد شعــري

والحق أن هؤلاء الشعراء قد أكثروا من الحديث عن البحر والصحراء حتى أصبح كل منهما يكاد يكون بديلاً لنفس الشاعر والحياة أو تكون نفس الشاعر والحياة معادلين لهما. ومن ذلك قول المازني:

وصــرتُ أنــكــر أيــامــي وينكــرنــي
صفو اللــذاذات من قصــفٍ وإصبــاءِ

إذا سمعــت لريــح الليــل زمزمــة
حسبتهــا نــادبــاً ألحــان سرائي

كــالبحر نفسيَ، لا مــأوى ولا سكن
ولا قرار لهــا، من فرط ضوضــائي

---

(١) الديوان ص٧٣.

أقول في الصيـــف : ويــــلي من سمائمه
وفي الشتـــاء : ألا بعـــداً لمشتـــائي

وقوله :

مـــا كـــان ذلـك ظنّي بـالحيـاة ، ولا
قـــدّرت أن تجلــب الآفـــاتِ أذهـــانُ
ولا توهّمـــــت أن النــــاس كلهمُ
في السر والجهر غِيـــلانٌ وذؤبـــان
وأنــــي موجـــة في زاخر لجِـــب
من الورى مـــا لــه ، كـالبحر ، شطـآن
بحر ، كمـــا شاءت الأقـــدار ، مصطخب
أصـمّ ليـس لـه بـاللّـين إيـذان

ويقول خليل شيبوب ، أحد معاصري هؤلاء الثلاثة ، من مقطوعة نظمها عام ١٩٢٥ بعنوان « البحر مرآة الحياة » ، وإن غلب على قوله طابع النظم :

أرى البحر مرآة هـــذي الحيـــاة
فهو يحـاكي مـــداهـــا اتساعـــا
وأبعـــاده مثـــل أبعـــادهـــا
يضيـــق عـــلى الفهم أن تستطـــاعـــا
ويصفـــو وتصفـــو ، فمحـــض ســرور
بـروق الـورى منظـراً وسمـاعـا
وإن كَـــدُرا فشقـــاءُ العنـــاصر
مثـــلُ شقـــاء النفوس نزاعـــا
وتغتـــال سفر الوجود خـــداعـــا
ويغتـــال سفر السفـــين خـــداعـــا
فـــلا هي هـــابـــت عليهـــا حصونـــا
ولا هو هـــاب عليهـــا شراعـــا

وقد أفاض الوجدانيون في الحديث عن البحر بعد أن ازدهر التيار الوجداني حتى اتخذ طابعاً رومانسياً واضحاً ، وصوروه في كثير من التجسيم البديع ، الذي سنعرض له

بعد، ورمزوا به كذلك إلى الوجدان والحياة، كما في قول علي محمود طه من قصيدة بعنوان «على الصخرة البيضاء»[1]:

على الصخرة البيضاء ظلِّلي الدجى
أُسِرّ إلى الوادي نجيَّة شاعر
سمعت هدير البحر حولي، فهاج بي
خوالج قلب مزبد اللُّج هادر
ألا ما هذا البحر غضبان مثلما
تنفس فيه الريح عن صدر ثائر

وقوله أيضاً من قصيدة بعنوان «الى البحر»[2]:

لي وراء الأمواج يا بحر قلب
نازح الدار ما له من مآبِ
أنا وحدي هيمان في لجّك الطامي
غرق في حيرتي وارتيابي
أرمق الشاطىء البعيد بعينٍ
عكفت في الدجى على التسكاب
فسواء في مسمعي من ذراه
صدحة الطير أو نعيق الغراب
وسواء في العين شارقة الفجر
- أو الليل أسود الجلباب
بَيْدَ أني أحس فيك شفاء
من سقامي، ورحمة من عذابي!

ويربط الشاعر كسابقيه بين البحر والصحراء فيقول من قصيدة بعنوان «صخرة الملتقى»[1]:

صخرة لا تجلّ في الكائنات
غشيتها جلالة الآبدات

---

(١) الملاح التائه ص٧٢.

(٢) الديوان نفسه ص١٨٩.

(١) الديوان نفسه ص١١٥.

جاورتْهـا الصحراء تستشرف الـيمّ
وقرَّ المحيـــطُ جنـــب الفـــلاة

أبـــديّـــان قـــد أفـــاءا إليهـــا
لم تجمّعهمـــا يـــد الحـــادثـــات

وجـــدا الملتقـــى عليهـــا فقرّا
بعـــد آبـــاد فرقـــة وشتـــات

على أن الموضوع الأثير عند المازني وشكري كان « الموت » وما يتصل به من معاني الفقد أو التأمل أو التطلع إلى الخلاص. فلشكري قصائد « الجمال والموت، النساء في الحياة والموت، ضوء القمر على القبور، صوت الموتى، الموت والتخيّل، الحب والموت، بين الحياة والموت، شاعر يحتضر ». وللمازني « فتى في سياق الموت، أحلام الموتى، الوردة الذابلة، بعد الموت، قبر الشاعر، الشاعر المحتضر، الأزاهير الميتة، الموت ثمرة الحياة، العقل والموت ». ولا يخلو ديوان العقاد من قصائد في هذا المعنى مثل « كأس الموت، أحكام الموتى، الموت في الكرى ».

وفي بعض هذا الشعر نغمة رومانسية شجية تضرب على الوتر المألوف، من حديث عن مصير الإنسان المحتوم، لكنها لا تصل إلى حد القتامة، والمرارة التي نجدها في بعض أشعارهم الأخرى، بل يظل الموت فيها مجرد « ملجأ » من أوصاب الحياة وأثقالها كما يلجأ الرومانسي إلى الليل أو البحر أو الصحراء، ويمتزج فيه الأسى بالحب، وكأنه ضرب من ضروب الفقد المألوف في الحياة. من ذلك قول المازني. وهو أحدُّهم شعوراً بهذه المعاني وأكثرهم توفيقاً في التعبير عنها، من قصيدة بعنوان « العاشق والمعشوق »[1] :

... شبابك ريّانٌ وروضك ضاحك
وأنـت بتحقيـق الرجـاء قمـينُ

ولكنـــي مـــاذا أرجّي؟ ولم يَـــدَعْ
ليَ الـــدهر إلا مهجـــة ستحـــين!

ثقلـتُ بـأعبـاء الحيـاة وهضّـني
مـــالـــــــكُ عيشٍ كلهنَّ حُزون

---

(١) الديوان ص١٥٦.

وما نظميَ الأشعارَ إلا عُلالةً
لَوَ أنّ سُلوّا بالقريض يكون!
وما هي إلا برهة ثم ينثني
يكرّ مضيضٌ في الحشا وحنين
فصبراً طويلاً ، إنما هي رقدة
وتذهلني عمّا لقيت منون
وصبراً جميلاً يا سمير[1] ، ففي غدٍ
تسلّيك عن سحر الجفون جفون
تهيم بهذي ، ثم تسلو بغيرها
ويُصبيك من بعد الجبين جبين
فوطّن على السلوان نفسك ، إنني
خبير بأدواء القلوب طبين
ستعلم أن العيش حلم ، وأننا
نيام ، ولو مدّ الرقاد سنون
وأنا كأهل الكهف نصحو وما نعي
فتيلا ، ولو أن الرقاد قرون!

ويربط المازني بين رغبته في الخلاص بالموت ، وعشقه الطبيعة والحياة وأغانيه للحب والجمال ، كما ربط مالك بن الريب التميمي من قبل - على اختلاف الروح والعصر - بين موته ، والفروسية وحب الأهل والوطن. وهو بهذا الوصل يؤكد ما ذكرناه من أن الحديث عن الموت لا يعني أن الشاعر يرجوه حقاً ، لكنه مجرد تصوير حاد للرغبة في الخلاص ، على نحو ما ، لا يزال الشاعر مشدوداً فيه إلى الطبيعة والحياة . ومن ذلك قوله من قصيدته « الشاعر المحتضر »[2] .

.. فيا مرحباً بالموتِ يثلج بردُهُ
فؤادي ، وينسيني طويل عنائيا

---

(١) يخاطب الشاعر صديقاً له سهر يشكو له ما يلقى من وجد ، ويحاول الشاعر أن يصرف عنه همه بهذه الأبيات .
(٢) الديوان ص١٦٤

تموت مـــع المرء الهموم ، ولن ترى
ككأس الردى من غلّة العيش شافيا

ولست عـلى شيءٍ بـآسٍ ، وإنـني
لأهجرُ ظهر الأرض جـذلان راضيـا

وما طال عمري ، غير أن لواعجا
أطلن عنـائي فـاجتويت مقـاميـا

أهـابَ بنـا داعي الردى فـترحموا
وقولوا : سقـى الله القلوب الظواميـا

وقُم ودّع الأرضِـين عـني فـإنـني
بقيــد الردى المحتوم ، إلا لسانيــا

وقـلْ لجبـال عـاريـات مخوفـة
تخـال مواههـينّ للجنّ واديـا

ألا أطلقي لي صوتـه والأغـانيـا
وغنّي بذكراها الشجون النواميا

ألم تـعِ عنـه جنّـة عبقريـة؟
فقـد كـان يغشى مثلهن الفيـافيـا

وكيـف يؤدي مـا وعـاه سماعهـا
ومـا تحسن الجِنّانُ إلا التعـاويـا!

وقل يا عيون الزهر غُضي وأطرقي
قضى عـاشق أجلي العيون الروانيا

لقـد كـان في روض الجمـال خميلـة
سقتها دموع الحب لا الطلّ ساريا

فـأعطشتِهـا حـتى تصوّح عودُهـا
وألوي بهـا عصـف الريـاح سوافيا

لقـد أفردتْـه نفسُه بـين قومـه
فعـاش خيـالا بينهم مـترائيـا

ومـا كـان إلا قوة أحـدقـت بهـا
حوائل ضعفٍ أمرُها ليس باديا

فعـاد ومـا يستطيـع حملاً لساعـة
فكيـف بـأيـام حملن ليـاليـا!

ومـا كـان إلا كـالسحـابـة أُفردت
وقـام بهـا الرعـد المجلجـل نـاعيـا

ومـا كـان إلا موجـة قـد تحطمـت
على سواحل للعيش كم بات راغيا

« ومـا غـالـه موت ، ولا هـاضـه كرى
ولكنْ غَدا من حلم ذا العيش صاحيا

ومـا مـات إلا الموت يا فجر فائتلق
وحوّلْ سنــاءً طلَّــك المتــلاليــا

ولا غــاب إلا في الطبيعــة أُمِّــه
وقِـدْمـا أعـارتـه الضلوع الحوانيـا

فقوموا اسمعوا في هزمة الرعد صوته
وفي سجعة الغرِّيد ما بات شاديا

وفي حيثما تبـدو لنـا القـدرة الـتي
دعتـه فلبّاها ولم يـك عاصِيا »[1]

على أن هذا الإحساس الرومانسي بالموت وربطه بمشاعر الفقد العام والفشل في الحياة واليأس من الناس ، يختفي لديهم أحياناً فيتضمن موقفهم من الموت شيئاً غير قليل من الغلظة التي تكاد تبلغ حد المرض ، إذ يتجاوزون التعبير عن المألوف من الإشارة إلى مصير الإنسان فيتخذون من التذكير بهذا المصير أو « التهديد » به ـ بعبارة أصح ـ وسيلة إلى من يحبون . ومن ذلك قول شكري :

.. ستصبح يوماً في التراب مجندلا
بفيــك وفي العينــين منــك ترابُ

وتُمسي رفــاتــا في الــتراب ذليلــة
يقيء الفــتى من مسّهــا ويصـــاب

---

(١) وردَ في هامش الديوان أن الأبيات التي وضعت بين علامتي التنصيص للشاعر شيلي.

فخفّفْ قليلا من جفائك واتّعظ
فمـا ينفـع الوجـهَ الأغرَّ شبـابَ

وتختلط في هذه الأبيات غلظة الإحساس بغلظة التعبير ورداءته!. ومن قول المازني وإن خفف من حدته جودة عبارته:

أليس للوجـــد والأسى أمـــد؟
فكـــــل شيءٍ أراه ذا عُمُرِ!
يـا ثـانيَ العِطـف، بعـضَ زهوك
ـ إن العيش وِرْد مرنَّـق الصَّـدرِ!
أهونْ بشيءٍ يلفّـــــه كفن
وينطوي في الـــتراب والمَـــدرِ!

على أنهم قد يمضون في بحثهم عن ملجأ من الحياة والناس إلى الطرف المقابل لتمنّي الموت فيجابهون الناس والحياة باستعلاء مسرف فيه كثير من الغرور الأجوف والعاطفة الجامحة، حتى ليظنون الناس «قروداً وكلاباً وديداناً» تستحق آراؤهم أن تضرب بالنعال!!

فـاليومَ أكـبرهُم عنـدي كـأصغرهم
إن الطبيعـة مقيـاسي ومكيـالي
إنّي لأُصغِرُ أرضـاً ليس يعمُرُهـا
من الخـلائـق أنـدادي وأمثـالي!

وقوله:

إنـا لفي زمنٍ كـأن كبـاره
بسوى الكبـائر شأنهـا لا يكبُر
من كـل ذي وجـه لو انّ صفـاتـه
تَبـدى لكـان من الفضيحـة يقطر!
بئس الزمـان! لقـد حسبـت هواءه
دنساً، وأن بحـــاره لا تطهر
وكـأن كـل الطّيبـات يردّهـا
فيـه إلى شرّ الأمور مـدبّر

سبــــق اللّئـــــام إلى ذراه فقهقهوا

إن القرودَ لبـــــالتسلّـــقِ أخـــبر!

وقوله :

مـــا كـثرةُ المثبتــين الأمرَ تُثبتــهُ

ولا بقلّتهم للحـــــــــقِّ إيهـــــــانُ

فـــإنّ ألـــفَ ضريرٍ ليس يعـــدلهم

بـــــالمبصر الفرْد يوم الشك مـــيزان

فـــاضربْ بنعلـــك دعواهم ، فكلهم

خوّاض ليل ، وهم في الصبح عُميان

ومن قول شكري :

فلا تنخدع بـــالناس عني ، فـــإنهم

كـــلاب ترى أن العواء يزين

أعزّ صـديــق في الخفــاء يكيـــدني

وأصـــدق صحـــبي في الوداد يمـــين

وقول المازني :

ضننـت بـاسمـك ، حتى لا تـدنّسه

أفواه ذي الناس ، إنّ الناسَ ديدان!

ويتجاوز هذا الاستعلاء الشاذُّ الشعورَ بالتفوق والتعبيرَ المألوفَ في الشعر العربي القديم عن الاعتزاز بالموهبة أو الخلق الكريم ، إلى ما يشبه « البلبلة » الوجدانية المحيّرة عند هؤلاء الشعراء من الشباب . ولعلّ ذلك راجع إلى ما أشرنا إليه من أن الوعي بتباشير التطور الحضاري لم يكن وعياً شاملاً ينتظم أغلب طبقات المجتمع وأفراده ، بل كان محصوراً في طائفة قليلة من المثقفين . وقد دعا هؤلاء المثقفون من الشعراء إلى لون جديد من الشعر غير أنهم وجدوا أنفسهم في مواجهة تيار أدبي غالب حينذاك ، هو امتداد حركة الإحياء ، يحول بين دعوتهم والنفاذ إلى عقول الجماهير ووجدانهم وبرغم حملاتهم الضارية على هذا الاتجاه كانوا يشعرون بإقبال الناس عليه وارتباطهم به وإكبارهم لقادته ، فاندفعوا يستعلون على الناس في ذلك العصر على هذا النحو الأجوف

الشاذ . وأكّد تلك النزعة لديهم ما كانوا يأخذون به أنفسهم من جدّ في الثقافة، وصلابة في السلوك ترتبط بجانب معروف من جوانب الوجدانية الرومانسية هو استعذاب الألم ومجاهدة النفس عن رغابها ليتحقق للشاعر الإحساس بالحرمان والفشل أو التفوق . لذلك نراهم دائمي الحديث عن العفة والألم والحذر من « اللذات » . ومن أبلغ ما يعبر عن هذا الاتجاه قول المازني[1] :

حقيبة شرٍّ، ذلك الحبُّ، بئس ما
تحمّلنيه في الحياة المقادرُ!
أراه، على لذّاته ونعيمه،
يفاجئنا منه رميضٌ وناعر
وهل تُشتَرى اللذات إلا بضِعفها
من الألم الدامي ومما نحاذر!
وما مطلبي سحر العيون كأنها
إذا لامحت عيني النجوم الزواهر
ولا نضرة الخدّ الأسيل، كأنما
غذته على الدهر الورود النواضر
ولا الثغر إمّا يستدير كأنما
تهيأ للتقبيل، والشوق ثائر
فقد يُحرق اللحظ المضيء ويخنق الأريج
ـ وتُرديك الثغور الدوائر
ولكنما أبغي إذا ثار ثائري
فؤاداً أناجيه وعقلاً أسامر
وقلباً إليه أستريح بدُخلتي
وأفضي إليه بالأسى وأشاور
كما خفقت يوماً على الزهر نحلة
وظلّت تشاكيه الهوى وتسارر

---

(١) الديوان ص١٥٩ .

ومنه قول العقاد(١):

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح
فكل ما في فضاء الله فرحانُ
إلا المحبّ الذي لا حُبُّه دنس
ولا مودته خِبٌّ وإدهانُ
نفاه عن عُرُس الدنيا شواغله
إن الحِداد عن الأعراس شُغلان

وقوله، وإن غلبت عليه طبيعة النظم:

إذا صاحت الأطماع فاصبر، فإنها
تنام إذا طال الصباح على النَّهَمْ
وقهرُ الفتى آلامَه فيه لذة
وفي طاعة اللذات شيء من الألمْ

وقوله منبّهاً إلى ما لدى الناس من سعي وراء الشهوات يناقض العفة الرومانسية:

هلاّ علمتَ، وأنت زهر مونق
أن الزهور فرائس الحشراتِ!
لا يخدعوك بليّنٍ من قولهم
فاللِّيْنُ بعض حبائل الحيّات
إنّي ليؤلمني الجمال إذا هوى
فارتدّ بين أبالس وغواة
فاجعل لحاظك كلما صوبتها
رجماً لشيطان النفوس العاتي
واحفظ ودادك لذة ومسيرة
للعارفين بطاهر اللذات

ويرسم العقاد مرة أخرى صورة بالغة في المثالية لعفة الرومانسيين من الشعراء وما تنطوي عليهم نفوسهم من محبة ورحمة فيقول(٢):

---

(١) الديوان ص٤٢٠.
(٢) المرجع السابق ص٤٤.

إنــا لمن معشر حــبُّ الجمـــال لهم
حبٌّ لما كـان في الـدنيا ومن كـانوا
ليــأمن الطــيرُ أنــا لا نكيــد لــه
ولا يخــفْ مكْرَنــا وحش وعقبــان
لو تسمـع الوُرْق نجوانـا لكـان لهـا
منّــا غصون نضــيرات وأحضــان
أو كـان يدري حَيِيٌّ النبت عِفّتَنا
لم تُغض منــه بـأيـدينـا أُغيصـان
أو ينظر السائم النـــابي طويّتنـــا
لم تــــألـــف القفر آرام وغزلان
ولا اتقي الحوتُ شراً حـين يبصرنـا
إذا وَقَتْــه شِبــاكَ الإنس قيعــان
يــا ليــت أن لنــا كهفــاً نعوذ بــه
إن راح يفزعهـــا بغي وعــــدوان

* * *

أما تطبيق النظرية عند هؤلاء الشعراء فأوّلُ ما يلفت النظر فيه ذلك الطابع التقليدي الغالب على إيقاع القصيدة وبناء عبارتها وكثير من ألفاظها برغم ما يشيع فيها من بعض مظاهر التجديد، حتى ليشعر المرء أنه قد قرأ تلك «الصيغ» الشعرية من قبل وإن اختلفت الصورة أو المعاني أو الألفاظ. ونريد بالصيغة بناء الجملة الشعرية على نسق معين أو استخدام بعض «التراكيب» اللغوية أو البيانية والمشتقات ذات الوزن المتماثل، مما يحقق إيقاعاً خاصاً للعبارة الشعرية تتعرف عليه الأذن وكأنها قد سمعته مراراً من قبل. وقد يحتذي الشاعر الجملة الشعرية القديمة احتذاءً واضحاً يكاد يشبه الاقتباس، لكنه في أكثر الأحيان يردد «أصداء» ذلك الإيقاع القديم سواء أدرك هذا أم لم يدركه.

وقد كان هؤلاء الشعراء في مطلع شبابهم[1]، وكانوا ما زالوا يزوّدون مواهبهم

(١) كان عبد الرحمن شكري عند ظهور ديوانه الاول عام ١٩٠٨ في الثانية والعشرين، وكان المازني عند ظهور ديوانه عام ١٩٠٩ في التاسعة عشرة، وكان العقاد (عام ١٩١٦) في السابعة والعشرين. وكانوا قد نشروا كثيراً من قصائدهم قبل ذلك في الصحف والمجلات.

ـذخائر التراث واللغة، ويعجبون أحياناً ببعض ما يقرأون إعجاباً بالغاً تترسب معه قراءاتهم في وعيهم الباطن، وتطفو - دون أن يدروا أحياناً - إلى ذاكرتهم في لحظة الإبداع، أو يبتعثها الشاعر ابتعاثاً مستعيناً بها على النظم، مقوّياً بها بعض ما في الموهبة الناشئة من عجز، أو متمماً بعض ما في ذخيرته الفنية من نقص.

لذلك يشعر القارىء بشيء غير قليل من التناقض بين آراء هؤلاء الشعراء في الشعر « العصري »، وقوالبهم وأُطُرهم الواضحة التقليد. ويرجع ذلك التناقض إلى يسر الاستجابة العقلية لما يقرؤه الناشىء من أفكار ونظريات جديدة عن الأدب تصادف في نفسه هوى وتتفق مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يعيشها في مجتمعه، وعسر الاستجابة الفنية التطبيقية التي تستلزم وقتاً طويلاً للتجربة والممارسة والخروج من دائرة التقاليد المألوفة وابتكار أساليب شعرية جديدة تعكس قيم تلك الأفكار والنظريات. ومهما يبلغ من تأثر هؤلاء الشعراء الناشئين بما قرؤا حينذاك من بعض الأشعار باللغة الانجليزية، فإن قُصارَى ما كان يمكن أن ينتفعوا به منها هو التأثر بروحها العامة وببعض صورها وأخيلتها، ويبقى عليهم بعد ذلك أن يبتدعوا لأنفسهم بالعربية معجماً وعبارات وإيقاعاً جديداً، ويتحرروا من سلطان القديم الذي غُذِيت به مواهبهم ومرنت عليه أذواقهم. ولم يكن ذلك بالشيء اليسير فظلّ كثير من ألفاظهم وبناء عبارتهم وإيقاع شعرهم العامّ شديد الصلة - بطابع التراث، حتى فيا ترجموه ترجمة مباشرة من اللغة الإنجليزية.

وحسبنا أن ننظر في ترجمة العقاد لإحدى القصائد ونقارنها بأصلها الإنجليزي لنرى كيف كانت روح الشعر العربي القديم وبناء عبارته وضرورة قافيته تسيطر على الشاعر فتدفعه إلى البعد عن روح النص الإنجليزي والخروج أحياناً على النص نفسه. وقد ترجم العقاد في ديوانه الأول مقطوعة شعرية للشاعر الإنجليزي وليام كوبر عنوانها الوردة، وقدّم لها بقوله « وردة قطفتْها صديقةٌ للشاعر وقدمتها إلى صُديقة أخرى فعرضتها هذه عليه تستندي قريحته فتناولها من يدها ثم هزّها فتناثرت أوراقها فندم واستعبر ثم قال ذلك الشاعر الرقيق »[1]:

أتتـني بهـا مَنْ خدُّها مثـلُ لونهـا
مبلّلـــة الأوراق بـــاكيـــة السنِّ

---

(١) ديوان العقاد ص١١٤.

جنتُها لها تِربٌ حَصَان تزفّها

إليها، وقد يجني على الورد من يجني

كأن نديّ الظل دمع أطلّه

فِراقُ وُرَيدات صغار على الغصن

فأمسكتُها خَجْلى المحيّا أهزها

لتنشط من خوف وتبسم من حزن

فما كان أقساني! لقد فاض روحها

وطارت بداداً في التراب إلى الدفن

ولو لطُفَتْ كفّي لفاحت وأزهرت

فما شئت من عطر وما شئت من حسن

كذاك يكون اللّوم طعناً وربما

حوى بلسما يشفي الجريح من الطعن

وكم راح تعنيف الشجيّ بروحه

ألا إن بعض العذل يضني ولا يثني

ولو لمت في رفق رأيت ابتسامة

تجول مكان الدمع من جانب العين

والترجمة النثرية للمقطوعة هي:

كانت الوردة - وقد قدمتها ماري إلى آنا -

قد غسلها وابل عابر من المطر

فأثقلها الظل الغزير وأمال رأسها الجميل

كانت قطرات المطر تملأ تُوَيجها وتبلل أوراقها

فبدت لخيال الرائي كأنها تبكي في ندم ما خلّفت من براعم

فوق الشجيرات المزدهرة، حيث نمت

وأسرعتُ فأمسكتُ بها، كما لا ينبغي

نحو وردة كهذه بَلياقةٍ أغرقها المطر

ونفضتُها بعنف، بعنف بالغ.. وا أسفاه!

فانقصفت وهوت إلى الأرض.

وحدثتُ نفسي أنْ هكذا يقوم العقل الرقيق

بهذا الدور القاسي
غير آبهٍ بأن يَلُوع ويَحْطِم قلبا
قد أسلم نفسه من قبل للحزن.

وفي مقارنتنا بين النص والترجمة لا بد، بالطبع، أن نراعي ما يواجه المترجم من صعوبات في نقل قصيدة إنجليزية إلى شعر عربي، ونذكر ما يمكن أن يضطر إليه من ضرورات. لكنا بعد ذلك نلاحظ ضرورات الأسلوب الشعري التقليدي الذي أخذ هؤلاء الشعراء على أنفسهم أن يغيروه. فمن المألوف في ذلك الشعر أن تُشبّه الخدود بالورود، وهذا ما صنعه العقاد في قوله «أتتني بها من خدها مثل لونها» مضيفاً إلى النص ما ليس فيه وما يخالف طبيعة الشعر الإنجليزي في مثل هذا المقام. ولنترك جانباً قوله «باكية السن» نزولاً على ضرورة القافية، لنرى كيف جرى مرة أخرى على عُرف الشعر التقليدي، حين يقيم بناء العبارة وإيقاعها ببعض الصفات، فوصفِ التِّرب بلا مبرر بأنها «حَصَان» في قوله «جنتها لها ترب حصان». وفي البيت نفسه ينساق المترجم وراء بعض سمات الشعر التقليدي الذي يهاجمه، فيذيّل الشطر الأول بحكمة أو تقرير في قوله «وقد يجني على الورد من يجني». ثم يعود فيصف الوردة بما يخالف الحال النفسية التي رسمها لها الشاعر الإنجليزي فيقول «فأمسكتها خجلي المحيا». ونراه يبني بيته:

كـــذاك يكون اللوم طعنـــاً وربمـــا
حوى بلسماً يشفي الجريح من الطعن

على التمهيد المألوف للقافية بقوله «طعناً» وعلى تذييل الشطر الأول، ونقضه، بالشطر الثاني. وكذلك تذييله ونقضه للشطر الأول في قوله:

وكم راح تعنيـــف الشجي بروحـــه
ألا إن بعض العذل يضني ولا يثني

وليس القصد هنا نقد ترجمة الشاعر، بل تأكيد أن هؤلاء الشعراء - برغم دعوتهم نظرية إلى التجديد - لم يفلحوا في أن يحققوا في أعمالهم الأولى ما دعوا إليه، بالقدر الذي يناسب حدة نقدهم للقديم وكثرة حديثهم عمّا ينبغي أن يكون عليه الشعر الجديد.

وقد ذكرنا أن كثيراً من صيغهم الشعرية تذكّر القارىء بصيغ قديمة قد تتفق في معناها أو تختلف، لكنها تماثل في إيقاعها العام ونظام عبارتها. وفيما يلي بعض هذه الصيغ مقرونة بنظائرها من الشعر القديم:

يقول المازني :

أمـا فتـى صـادق الهوى كـأخي
« شكري » يردُّ الزمـان عن نُوَبِـهْ

أوثـقُ مَنْ تصطفـى وأكرَمُ من
تـأخـذ من عقلـه ومن أدبـه

ويقول أبو تمام :

نرمي بـأشبـاحنـا إلى ملـكٍ
نـأخـذ من مـالـه ومن أدبـهْ

ويقول :

تحدّر حـتى قلـت ليس بمنتـهٍ
وأقصر حتى قلت جفّتْ مصادرُه

ويقول النابغة :

تطـاول حـتى قلـت ليس بمنتـه
وليس الـذي يرعـى النجوم بـآيـب

ومنها قوله :

جرى مـا جرى ثم استقرّ أتِيُّـهُ
وشنّ جمالاً بـارعـاً وجـلالا

وقول دريد بن الصمة :

صبا ما صبا حتى علا الشيب رأسه
فلمّـا عـلاه قـال للبـاطـل أبعـدِ

وقوله :

طوى الدهر ما بيني وبينك من هوى
وليس لمـا يطوي زمـانـك نـاشرُ

وقول أبي نواس :

طوى الموت مـا بيـني وبـين محـمـد
وليس لمـا تطوي المنيـة نـاشر

وقوله :

نبـذتُـكَ نبـذَ النعـل رثّ قـديمُهـا
وإني عـلى أمثـال ذاك لقـادرُ

وقول أبي نواس أيضاً:

حبست بها صحبي فجدّدت عهدهم
وإني عـلى أمثـال تلـك لحـابسُ

وقوله:

فوطِّن عـلى السلوان نفسك إنـني
خبـير بـأدواء القلوب طبـينُ

وقول علقمة الفحل:

فـإن تسألوني بـالنساء فـإنـني
خبـير بـأدواء النساء طبيـب

وقوله:

لا يغرّنـك مـا ترى من أنـاتي
واحتبـائي بـالحـلم والإغضـاء

وقول الشاعر:

لا يغرّنـك مـا ترى من أنـاس
إن تحت الضلوع داء دَويّـا

وقوله:

وإنـي لتعروني لمرآك رجفـة
كما انتفض المذعور والخطب فاغرُ

وقول أبي صخر الهذلي:

وإني لتعروني لـذكراك هزة
كما انتفض العصفور بلّله القطرُ

ويقول المازني:

وأول شيء أنـت يجري بخـاطري
وآخر شيء أنـت يُجريـه خـاطرُ

ويقول شاعر الحماسة:

أآخر شيء أنـت في كـل هجعـة
وأول شيء أنـت عنـد هبوبي

ويقول:

يا حُسْنُ كم من أخي حسنٍ كَلِفتُ بـه
قـــد سار سَيرك في صـــدّ وهجرانِ

ونظيره قول عمران بن حطان:

يا رَوْحُ كم من أخي مثوى نزلتُ بـهِ
قـــد ظن ظنّـــك من لخم وغسّانِ

ويقتبس المازني اقتباساً مباشراً من امرىء القيس فيقول:

وإنّ شفـــائي عـــبرة لو هرقتهـــا
ولكن جفـــني كـــالبطون العقـــائمِ

بل إنه أحياناً يحتذي صيغاً من بعض المحدثين كما في قوله:

يا روضة من رياض الحسن فاتنة
تموج باليانع النائي وبالداني

وقول اسماعيل صبري:

يـــا سرحـــة بجوار المـــاء نـــاضرة
سقـــاك دمعي إذا لم يوفِ ساقيـــك

ولعلّ المازني كان يحس في شعره بهذا الاحتذاء حين قال وكأنه يعتذر عنه:

لكـــل روض نضـــير طـــائر غَرِد
كـــذاك نحن حمامـــات وبستـــانُ
أكسو قـــديمَ أفوافـــاً تجـــدّده
وبعض ما تكتسي الأشعارُ أكفان

أما شكري فهو من أكثرهم استخداماً لصيغ الشعر القديم واحتذاء لها برغم قوله مشيراً إلى نفسه أو إلى الشاعر العصري الجديد:

فساموه أن يسعى على منهج عفا
قديماً، كما يسعى المقيّد في الأسرِ

ومن نماذج ذلك الاحتذاء قوله:

مللتَ فكان العتبُ مني سفاهة
كـلانـا لـه ممن يمـلّ بـديـلُ

ونظيره قول المعري :

ضحكنا وكان الضحك منّا سفاهة
وحقٌّ لسكان البرية أن يبكوا

وقوله :

لعمرك ما أدري أتلك أزاهر
مفتحة ، أم قد رأيت الأمانيا

وهو نظير قول معن بن أوس :

لعمرك ما أدري وأني لأوْجَلُ
على أينا تغدو المنية أوّلُ

وقوله :

ذكرت به ليلا كأن نجومه
ثقوب نرى منها الصباح المنوّرا

ونظيره قول المتنبي :

ذكرت به وصلاً كأن لم أفز به
وعيشاً كأني كنت أقطعه وثبا

ومن ذلك قوله :

يكاد يضيء الغيب في مستقرّه.
وميض ابتسام فعلُه صادقُ السحرِ

وقول ابي فراس :

تكاد تضيء النار بين جوانحي
إذا هي أذكتها الصبابة والهجرُ

وقوله :

كفى بنفسيَ داء أنني رجل
أخشى الحياة وأقلي سطوة الأجلِ

ونظيره قول المتنبي :

كفـى بجسمي نحولاً أنـني رجـل

لولا مخـاطبـتي إيـاك لم ترني

ويقول شكري :

أُجنّ بـالعيش طوراً ثم أبغضـه

ما أضيع المرء بين اليأس والأمل

ونظير « صيغة » الشطر الثاني قول الطغرائي :

أعلّـل النفس بـالآمـال أرقبهـا

ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل

ويقول :

إنّـا لفي زمنٍ عيشُ الأديـب بـه

عيش النجاة ، سقيم الوجه والحالِ

ونظيره قول المتنبي :

إنّـا لفي زمن ترك القبيـح بـه

من أكـثر النـاس إحسان وإجمالُ

ويقول :

رُبّ عيش لي في السموات ، غـد

ليس عيشٌ من بعـده بحميـدِ

ونظير صيغته قول الأحوص :

فَخَرتْ وانتمـتْ ، فقلـت ذريـني

ليس جهـل أتيتِـه ببـديـعِ

ويقول :

وكل امرىء في الناس باك وضاحك

وكـل يتـيم لليتـيم نسيـبُ

وهو احتذاء لقول امرىء القيس :

أجـارتنـا أنـا غريبـان هـا هنـا

وكـل غريـب للغريـب نسيـبُ

ويقول :

ضُرب الأمن والسلام عليـكم

وعلينـا عرفـان وقـع البـلاءِ

ومن قبله قال عمر بن أبي ربيعة:

كُتب القتل والقتال علينا
وعلى الغانيات جرّ الذيول

ومن ذلك قوله:

فعثرن في أذيالهن تخوفاً
منه، وسوّين المطارف باليدِ
وعدون عدوة خائف متظالع
إن لم يكن متزايلاً وكأنْ قد

وقول النابغة:

أَفِدَ الترحل، غير أن ركابنا
لّما تزل برحالنا وكأن قدِ

وقوله:

إن أكن عائشا فعيش عليل النفس
- يذوي مثل الرجاء العقيم

وهو على صيغة قول المتنبي:

إن أكن معجباً فعُجْبُ عجيب
لم يجد فوق نفسه من مزيد

ويقول أبو نواس:

حامل الهوى تعب
يستخفّه الطربُ
إنْ بكى يحق له
ليس منا به لعب

فيقول شكري:

راحة الهوى تعب
واحتماله عجبُ
لم يدع بنا رمقا
إنّ صدقه كذب

ويقول :

يتـيم تقـاضـاه الهموم حيـاتـه
وتُظْميـه من طِيـب الحيـاة خطوبُ

ومن قبل قال البحتري :

صريـع تقـاضـاه السيوف حشاشة
يجود بهـا والموت حُمر أظـافره

ويقول :

إن كـان حبك أقصى عنـك لي أمـلا
رَحْـب المرامي فـإن الـذكر أدنـاني

ونظير صيغته قول الشاعر :

ليس الحجاب بمقصٍ عنـك لي أمـلا
إن السماء تُرجَّـى حـين تحتجـبُ

ويقول :

ومـا اليُتْـم إلا غُربـة ومهـانـة
وأي قريـب لليتـيم قريـبُ

ويقول المتنبي :

ومـا الحـب إلا غِرّة وطمـاعـة
يعرّض قلـب نفسه فيصـابُ

ويقول شكري مستعيراً صورة بدوية قديمة :

هيـاج كمـا هـاجـت قطـاة تعلقـت
بـأحبولـة الصيـاد إذ ليس مهربُ

ونظيره بيتا الشاعر العذري :

كـأن القلـب حـين يقـال يغـدي
بليـلي العـامريـة أو يراحُ

قطـــاة عزّهـــا شرك فبـــاتـت
تغـــالبـــه وقـــد علـــق الجنـــاح

ويقول شكري :

غـداً يكـثر البـاكون حولي وحولـكم
ومـــا النـــاس إلا هـــالـــك وحزينُ

وهو نظير قول عمر بن أبي ربيعة :

غـدا يكـثر البـاكون منّـا ومنـكم
وتزداد داري من ديـــاركُم بعـــدا

ويقول :

فـلا تعـذلاني بـارك الله فيكمـا
فـإني بهـذا العيش راضٍ وصـابرُ

ويقول مالك بن الريب التميمي :

ولا تعجـلاني بـارك الله فيكمـا
من الأرض ذات الطول أن توسعا ليا

ويقول :

إذا أنـت لم تـدر الربيـع وسحره
ومن يلْقَ ما لاقيت يا قلب يسحر
ولم تعترف بالحب والوجد والصبا
ولم ترَ أثنـــاء القضـــاءِ المقـــدر
فكن حجراً لا حسّ فيـــه لـــلامس
عـديم الحجي ملقـى بـأكنـاف محجر

ونظيره قول عمر بن أبي ربيعة :

إذا أنـت لم تعشق ولم تعرف الهوى
فكن حجراً من يابس الصخر جلمدا

ويقول :

ويا جنّة الحسن التي أنا آمل

أما من سبيل إليك ومنهجُ؟

ويقول يزيد بن الطثرية:

فيا خلّة النفس التي ليس دونها

لنا من أخلاّء الصفاء خليلُ

أما من مقام أشتكي غربة النوى

وخوف العدا فيه إليك سبيلُ

ويقول:

فليتك تحلو والحوادث مرة

وليتك وافٍ والأنام غوادرُ

وإن نلت منك الود والعطف والرضا

فلست أبالي أن تدور الدوائر

وهو نظير قول المتنبي وأبي فراس المعروف:

فليتك تحلو والحياة مريرة

وليتك ترضى والأنام غضابُ

إذا صحّ منك الود فالكل هين

وكل الذي فوق التراب ترابُ

ويقول:

وللريح هبّات وللنفس مثلها

تغنّي رُخاءٌ فيهما ودَبورُ

ويقول المتنبي:

وللجدّ أوقات وللهزل مثلها

ولكن أوقاتي إلى الجد أقربُ

ويفول:

تروّعني بالشوق في كل طرفة

إذا ما انقضت لوعات شوق تعيدها

ونظيره قول ابن الدمينة:

من الخفرات البيض ودّ جليسُها
إذا ما انقضت أحدوثة لو تعيدها

ومن احتذائه قوله:

أبيت طوال الليل أبكي بحرقة
كأنّيَ ثكلى قد أصيب وحيدها

وهو نظير قول الحسين بن مطير:

ولي نظرة بعد الصدود من الجوى
كنظرة ثكلى قد أصيب وليدها

وقد أطلنا إيراد تلك النماذج من احتذاء الصيغ والألفاظ والمعاني لنؤكد ما ذكرناه من مفارقةٍ بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء الشعراء، والحق أنه لا تكاد تمر بالقارىء قصيدة من قصائد شكري في دواوينه الأولى دون أن يذكر ببعض صورها أو عباراتها نظائر لها من الشعر القديم. بل إن قصائد كثيرة في تلك الدواوين تبدو في إيقاعها وقوافيها ومعجمها كأنها «معارضة» لبعض القصائد القديمة، وذلك في غير القصائد التي صرح أنه عارض بها قصائد بعينها، كمعارضته لابن الرومي في قصيدته المعروفة:

أجنينك الوردَ أغصانٌ وكُثبانُ
فيهن نوعان تفاح ورمّانُ

ومن تلك القصائد التي توحي بالمعارضة مقطوعة له بعنوان «شكوى صديق»[1] يقول فيها:

ومُطّلبٍ بالعتب هجريَ لم أزل
أداريه حتى عارضته مذاهبهْ

يعالج مني باسمَ الثغر راضيا
وأخْبرُ غِرّا أنكرته معايبه

أجود بنفسي في هواه سماحة
ويبخل بالنزر الذي أنا طالبه

---

(١) الديوان ص٣٣.

وما كل أمر تستقيم صدوره
لمن لم يَرُضْه تستقيم عواقبه

لقد سامني أن أقبل الذلّ ضلّةً
هل الغبن إلا ما تُقِلّ مطالبه

ووكّل بي الإعراض حتى أِلفْتُهُ
وما كل صافي الوجه تصفو مشاربه

سأندب عهداً كنت فيه بغبطة
وهل يرجع العهد الذي أنا نادبه

وليل كإغضاء الحليم ادّرعته
لأقضيَ أو تنجاب عني غياهبه

وصلتُ به الأوهام حتى كأنّه
يراقبها في مُكْثه وتراقبه

والتقليد واضح في هذه الأبيات، في جزالة عبارتها وفي معجمها وإيقاعها، وكأنما هي مزيج من قصيدة بشار المعروفة ومنها بيتاه المشهوران:

إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى
ظمئت، وأي الناس تصفو مشاربهْ

فعِشْ واحداً أو صِلْ أخاك، فإنه
مقارف ذنب مرّة ومجانبه

وقصيدة أبي تمام:

هن عوادي يوسف وصواحبه
فعزماً، فقدماً أدرك النجح طالبه

ويذكّرنا قوله:

وما كل أمر تستقيم صدوره
لمن لم يرُضه تستقيم عواقبه

بقول أبي تمام في تلك القصيدة:

لأمرٍ عليهم أن تتمّ صدورُه
وليس عليهم أن تتم عواقبه

أما تشبيهه الليل بإغضاء الحليم فصيغته مأخوذة من قول ذي الرمة:

وليـــل كجلبـــاب العروس ادّرعتـــه
بـــأربعـــة والشخـــص في العـــين واحـــد

ومن مظاهر الارتباط الوثيق بخصائص الشعر العربي القديم عند هؤلاء الشعراء كثرة اعتمادهم على المقابلات في تصويرهم للنزعات النفسية المتضاربة ولما في الحياة من تناقض وما يعتري الطبيعة من تحول. وتتخذ أغلب هذه المقابلات صوراً لفظية يقيم بها الشاعر بناء البيت أو يمهد بها للقافية، دون أن يتلبث عندها ليرسم صورة فنية مركبة أو ممتدة. ولا نكاد نظفر عندهم إلا بقليل من التناقض النفسي الذي يمكن أن يكون مصداق قول العقاد مشيراً إلى الشاعر:

تجمّعـــت الأضـــداد فيـــه، فحكمـــة
وحمق، وقلـــــب ذائـــــب وجمودُ

ولعل من خير النماذج لتجمّع الأضداد دون أن تكون الألفاظ المتقابلة لدى الشاعر مجرد لبنات في بناء البيت أو تمهيداً لقافيته أو تحقيقاً لإيقاعه قول المازني من قصيدة بعنوان «المناجاة»[1]:

اللـــــه في كلِـــــف الأحشاء مفتونِ
يهتـــاجـــه الشوق، من بـــادٍ ومكنونِ

يقوى ويضعـــــف كـــالآذيِّ، آونـــةً
يطغـــى، وآونـــة يهـــدا إلى حـــين

يمزّق الشوقُ أحشاه، كمـــا فتكـــت
بـــالغـــيم عجرفـــةُ الهُوج الجـــانـــين

مقطّـــب، فـــإذا مـــا افـــترّ عـــابسه
فـــذاك سخر أسى في القلـــب مـــدفون

(١) الديوان ص ١٣٤.

قد طارد القلقُ المضني سكينتَهُ
فبات نهزة خوف غير مأمون
باع الرجاء ولم يبتع به بدلا
سوى قنوط طرير الغرب مسنون
في صدره من زمان الصيف وَقْدته
لكنه مطلخمٌ جدٌ مدجون
حنادس كظلام الموت باردة
وهمس يأس كألحان الشياطين
ماضيه أسحمُ مرهوب، وحاضره
كظنه مثل شَظْيات البراكين
يستقطر الألمُ الدامي مساربه
كأن في كل عضو نصل سكين!
إنْ نام نغصت الأحلام رقدته
أو قام ناجاه همّ غير مظنون

لكن مثل هذه المقابلات الممتدة المركبة نادرة في أشعارهم كما ذكرنا.

ويطول المقام لو رحنا نستقصي ما نصادفه من مقابلات لفظية مقتضبة سريعة في شعر هؤلاء الشعراء، وحسبنا أن نورد هنا بعض نماذج منها فمن ذلك قول المازني:

ـ وما فرحي أن الرياح رواقد
إذا كنت سهران الفؤاد مدى الدهرِ!
ـ تطول ظلال النبت والشمس طفلة
فإن هي جدت صرن جد قصارِ
ـ جفاء في مَطاويه حِفاظ
كحسن القد في أسمال بُرد
وكم من نزوة للقلب عندي
وهجعة سلوة وقيام وجدِ
ـ ودّعتُه والليل يخفرنا
والبدر يرمقني ويرمقهُ

والـــدّل ينهـــاه تمنّعـــه
والحـــب يـــأمره ترفّقـــه
والورد أقطفـــه لوجنتـــه
والشوك في قلـــبي مفوّقـــه
ـ إذا قيّـــد الهمّ خطو الرجـــاء
أطلقـــه ليَ سحر الكـــلام
ـ لا أرتْني الأيام وجهك ما عشت ،
ـ ولا قرّبتـــك بعـــد التنـــائي
أنـــت أسخطتنـــا عليـــك فحُلنـــا
عنـــك لّمـــا جهلـــت وجـــه الرضـــاء

ويجيء هذا التضاد اللفظي في أحيان كثيرة تمهيداً للقافية بأن يقيم الشاعر قافيته على لفظ مضاد في المعنى للفظ سابق أو على إيراد اللفظ السابق بعينه في حالة النفي . ومنه قوله المازني :

ـ سَل الخلصـــاء مـــا صنعوا بعهْـدي
أضـــاعوه ، وكم هزلوا بجـــدي
ركبـــت إليهمُ ظهر الأمـــاني
عـــلى ثقـــة ، فعـــدت أذُمّ وخـــدي
وصلـــت بحبلهم حبـــلى فلمـــا
نـــأوا عـــني قطعـــت حبـــال ودي
وكـــانوا حليـــتي فعطلـــت منهـــا
وغمـــدي ، فـــالحسام بغـــير غمـــد
ـ وكروض الآداب جـــفّ وأمسى
ظـــاهر الجـــدب لابساً من عفـــاءِ
ذهـــبَ الودّ والحيـــاة جميعـــاً
لهـــفَ أرضي عليهمـــا وسمائي
وتبـــدّلـــتُ من رجـــالِ وفـــاءٍ
كـــلَّ غر ممـــاذق في الوفـــاء

بتلقّاك بالطلاقة والبشر

وفي قلبه قطوب العداءِ

كالسراب الرقراق يحسبه الظمآن

– ماء وما به من ماء

– أنت في الزهو والسفاهة واللؤم

– عديم المثال دون مراء

ضج من لؤمك الخلائق في الأرض

- وعاذوا من شره في السماء

– فقلت له مالي لدى الخطب عَبرة

تراق، ولا قلب يرقّ ويحدبُ

سكنت فما أدرى الفتى كيف يغتدى

تجدّ به الأشجان طوراً وتلعب

– هل تعيد الأيام فيك ليالي

– وعيشا قضيته كان رغدا

بين نور الربيع والنرجس الغض

وبحر يروع جزراً ومدّاً

ومن المقابلات اللفظية عند شكري قوله:

– فربّ حلال حرموه، وحرمة

أحلوا، وألباب الأنام نيامُ

– لك نفس بيضاء خالصة الوجه،

- ونفسي مسودّة الصفحاتِ

فاقتسام يكون في سيئات

واقتسام يكون في حسنات

- فإن تناءى فما في هجره سرف

وإنْ تدانى فسمح غير منّان

– وكل فؤاد في المحبة كاذب

ولكن قلبي في هواك أمين

ومن يصحب الأيام من بعد خبرة
يقلّ لديه تافه وثمين

ــ أنكرت مِنْ حبكم مَنْ كنت أعرفه
فطال في الحب إنكاري ونسياني

ــ وهيهات، لا في يقظة أنت ذاكري
ومالَي في حلم الكرى منك ذاكرُ

ــ فإن تهجروا فالقلب أسوان بائس
وإن تعطفوا فالقلب راض وصابر

وإن تبعدوا فالأرض جرداء جدبة
وإن تقربوا فالدهر فينان زاهر

وإنْ تغربوا فالعيش أسود داجن
وإن تشرقوا فالعيش أبلج زاهر

وإنّ حياتي إنْ قربت خصيبة
وإنّ حياتي إن بعدت لعاقر

وآمنت أن السحر حق فإنما
فؤاديَ مسحور وحسنك ساحر

وآمنت أن الحسن ملك ودولة
فقلبيَ مأسور وحسنك آسر

وآمنت أن الحب والوجد مَيْسر
فقلبيَ مقمور وحسنك قامر

ولا يخفي ما في الأبيات الثلاثة الأخيرة من تمهيد للقافية عن طريق المقابلة بين اسمي المفعول والفاعل في قوله «مسحور وساحر، مأسور وآسر، مقمور وقامر». ومن هذا الضرب من التمهيد للقافية بالتضاد قوله:

ــ صُنْ بالفضيلة حسنا أنت زائنه
ما كل حسن بعفّ الذيل فتّان

إنْ كان حبك أقصى عنك لي أملا
رحب المرامي فإنّ الذكر أدناني

وأنت كالدهر لا يرثى لذي ضَرَع
وأنت كالحظ في منح وحرمان
ـ ينأى ويدنو كما شاء الدلال له
لِعْبَ النسيم بأزهار وأغصان
فيأسر القلب في جدٍّ وفي لعب
ويشعل الوجد في وصل وهجرانِ
ـ وكم قبلَنا خلّى حبيبٌ حبيبَه
وكم من قرين بان عنه قرينُ
ويفجع ريب الدهر بالكفّ أختها
تبين شمال أو تبين يمين
غداً يستذل الموت منا ومنكم
وكل نفيس في الممات يهون

ومن المقابلات عند العقاد قوله:

قلاك من دُفّاع نار الجحيم
ووصلك الجنة دار النعيمْ
وريقك الكوثر، لكنه
كالمهل في صدر المحب الكظيم
وخدُّك الزقّوم مُرٌّ لمن
تزويه عنه، وهو حلو الشميم
وأنت تضني كل جسم سليم
وأنت تشفي من ضناه السقيم
وأنت دانٍ نافر، راحم
قاس، محبٌّ كاره، لا تدوم
ويا نسيا شبما ربّما
أذكى، كما أطفأ، ذاك النسيم
ويا بريء الوجه في ناظري
ويا أثيما في الفؤاد الكليم

ومنها قوله:

والبحر يبتدر الشطوط أتيُّه
بالكرّ آونة وبالأحجام
أبداً يرتل من رويٍّ واحدٍ
شعراً معانيه بغير كلام
حتى إذا اشتبك الظلام تشابهت
شمّ الذرا بمواطىء الأقدام
درستْ معالمها فليس بظاهر
منها الحضيض ولا العمار السامي

ويقول :

إذا كان عيش الفتى لا يدوم
فهزل المنام كجدّ الصباحْ
ـ طليق وليس له مذهب
وعانٍ وليس له آسرُ
وجار ولكنّ جيرانه
لهم وطر وله آخرُ
ـ العقل شيخ والحياة فتيّة
والعيش بينهما شقاق مجهدُ

وقوله مشيراً إلى « فرضة البحر » :

جُوديٌّ كل سفينة لم يَبْنِها
نوح ولم تمخر على الطوفانِ
فيها التقى برّ وبحر واستوى
شرق وغرب ليس يستويان
بسطت ذراعيها تودع راحلا
عنها ، وتحفل بالنزيل الداني
زُمَر توافت للفراق ، فقاصد
وطناً ، ومغترب عن الأوطان
متجاوري الأجساد مفترقي الهوى
مُتبايِني اللهجات والألوان

ومن التضاد الممهد للتافية قوله:

كأن الرّقادَ أبٌ مشفقٌ
يعلّل طفلا أطال النواحْ

أمانيَّ يحظى بهنّ النيام
وجد الحياة شبيه المزاح

وقوله:

قد نسينا الصباح حتى ذكرناه
- بنورٍ من بدرها الوضّاءِ

فوصلنا مساءها بصباح
ووصلنا صباحها بمساء

وقوله، متحدثاً عن الشاعر:

وأقصى مناه في الحياة نهاره
وأدنى مناه في الممات خلودُ

يرى الغيب عن بعد، فمقبلُ عهده
قديم، وماضيه القديم جديد

إذا عاش في بأسائه فهو ميّت
وإن مات عاش الدهر وهو شهيد

ومع كثرة حديث هؤلاء الشعراء في دعوتهم النظرية عن «التشبيه» وطبيعته ووظيفته في الصورة الشعرية وإلحاحهم على أصالة التشبيه ومماثلته للحالة النفسية، نرى كثيراً من تشبياتهم تجري على النمط التقليدي المألوف الذي يكون التشبيه فيه مجرد «صيغة» شعرية أو «نمطاً» تعبيرياً فقدَ قدرته على الإيحاء وإقامة علائق جديدة بين الأشياء. ومن التشبيهات التي تردُ على هذا النحو التقليدي عند شكري قوله:

– وليلة كشعار الحزن داجية
لا أستعيذ بها إلا من الأرقِ

جاءت بأغيدَ يفري الليل عن وَضَحٍ
من وجهه، كطلوع البدر في الغسق

- أسفر وجهُ الأفق بالصباح
كأنه يبسم عن أقاحي
- والأرض كالحسناء يوم زفافها
رُودِ النواحي بالمحاسن ترتدي
- أنت لحظ من حبيب إلينا
أم مغير من طائشات السهام؟
شبّ برق في فحمة الليل ماض
شب في أضلعي لهيب الغرامِ
- ثم عُجنا نحو حالية
ببديع طيّب الغرسِ
وغناء الطير يطربنا
كالغواني ليلة العرس
- بيضاء ناعمة كأن قوامها
في لينه غصن من الأغصان
- ماء من الحسن رَوِينا به
عاد كوعد البارق الخُلّبِ

ويستعيض هؤلاء الشعراء في كثير من الأحيان - شأن الشعراء القدماء - بالتشبيهات المتتابعة عن استقصاء الإحساس في ذاته مكتفين بالربط بينه وبين ما يماثله ربطاً موجزاً سريعاً لا يقوم بوظيفة نفسية أو فنية بقدر ما يعين على بناء البيت وتحقيق إيقاعه. ومن ذلك قول شكري الذي لا يكاد يخلو بيت فيه من تشبيه تقليدي موجز سريع:

.. حيث الغواني فتنة	آخذة بالجَلَدِ
حالية كأنها	آتية عن موعد
خاطرة في مهل	كمشية المُقَيَّد
تهتزّ في مشيتها	كهزّة المُسوّد[1]
باسمة ضاحكة	كالبلبل المغرّد

---

(١) جاء في هامش الديوان قوله «المسود بتشديد الواو، الذي يسود ويشرف».

خصورها خافية كأنها لم توجد
ضعيفة ناحلة كالزاهد المقتصد
ثيابها خافقة كالنفس المُردّد
والبحر لا تحدّه إلا بطول الأبد
كأنه ذو دولة مكلّل بالزبد
كأنه ذو مهجة موسومة بالحسد
أمواجه سائرة كالمثل المطرد
مياهه ممتدة مثل امتداد الأمد
منبسط منقبض كالعاذل المفنّد

وقوله مشيراً إلى نساء جميلات في حديقة:

وكأنهن صوادفا وشوارداً
حبّات عقد اللؤلؤ المتبددِ
وكأنهن نسائم الصيف التي
تُحيي رجاء العاشق المتنهد
وكأنهن كواكب السعد التي
سكنت فؤاد الحِندس المتجسد
وكأنهن عزائم النحس الذي
لعب القضاء بسعيه المتجدد

ومن التشبيهات السريعة التقليدية عند المازني
قوله:

- والماء كالفضة البيضاء سائلة
طوراً، وطوراً تراه وهو عِقيانُ
- إنّ الهوى كالنار يخمد جمره
والحسن ليس له كذاك خلودُ

- صرّحتْ رغوة البعاد عن القرب، وباحت بودّك المكنونِ
فوجدنا بك السرور كما يفرح بالزاد ناظر المسكين

ـ أنت كالذئب خِدنُ غدرٍ ولؤم
ليس للذئب في الورى من وفاءِ

ـ ومقال تسوخ منه جبال
عاد كالسيف نابياً عن مضاءِ

ـ وقد كنت آمل منك أن سيكون لي
قلب يشاطرني الوفاء سواءَ

فإذا بكم كالشمس يأبى نورها
أبد الزمان تلبثا وبقا

ومن أمثال تلك التشبيهات عند العقاد قوله:

الماء فاض على الجنادل والسواحل والجسور
خلجانه تنساب كالحيّات ما بين الصخور
متسابقات كالسوابق في مجال مستدير
والنيل مصطفق كمن قد هزه فرط السرور
متدفق الأمواج ترقص وفق توقيع الخرير
وترى الزوارق كالبواشق حوّما، أو كالنسور
والشمس شاخصة تكاد تنوء من جهد المسير
فضفاضة الأذيال تخطر كالعروس إلى السرير
وكأنها فوق الذرى فوق الجزائر والبرور
حسناء ترقب قادما في النيل من أعلى القصور
وعلى الروابي والهياكل مسحة الشفق الأخير
تبدو كما نصل الخضاب بعارض الشيخ الوقور

وقد أخذ هؤلاء الشعراء على معاصريهم من «التقليديين» كثرة ما يسوقون في أشعارهم من حكم تبدو متكلفة منظومة. وعن ذلك يقول شكري[1]:

«وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شعره تكلفاً للحكمة، فيأتي بأمثال من بطون الكتب وأفواه العامة، نصفها حق ونصفها باطل. ثم يصوغها شعراً من غير أن

(١) الديوان ص٢٨٩.

يكون قد أحس لذعها في ذهنه ولا شعر بقيمتها. وشرّ الحكمة التي يتكلفها الوزّانون؛ وإنما حكمة الشاعر تبدو في كل قسم من أقسام شعره، سواء الغزل والوصف والرثاء. فإن شعر الشاعر مهما اختلفت أبوابه ينبىء عن نصيبه من التفكير، وحكمة الشاعر تجاربه وخواطره في الحياة، تلك الخواطر التي ينضجها الشعور والتفكير».

ومع ذلك نلتقي في أشعارهم بكثير من الحكم والأمثال المنظومة في صياغة تقريرية تعجز عن أن تحيل الفكرة إلى إحساس أو تنبىء بشيء من «لذع الفكرة» لذهن الشاعر. ومن ذلك قول شكري[1]:

إنمـــا عقـــدة الزواج عِقـــال
وإســار، أنعـم بـه مـن إسارِ!
هو ذاك النعـــيم لو أسلس الحـــظ
- وبــابُ الجحــيم عنــد العثــار
وهو مــأوى المطلول من حــدث الــدهر
- بشؤبوب ديمـــة مــــدرار
جــاعــل بيننــا هضــابــا منيعــات
- وبـــين الأهواء والأوطـــار
إنمــا المــورد الحــرام كسُمِّ
- الصِّـل فـي طـرف مؤخـر غـدار
أحـــكم الله عقـــدة هي كـــالعضـــب
- لـــدى عقـــدة الخطوب الكبـــار
جـــاعـــلاً ذلـــك الزواج كريمـــا
كزواج الأنـــداء لـــلأزهـــار
إنمـــا الزوج موئـــل، حـــين لا موئـــلَ
- يُنجـــى من صولـــة الأقـــدار

ونلاحظ في هذه الأبيات إلى جانب الصياغة التقريرية هبوطاً واضحاً في الصياغة وتعثراً في التعبير، كأنها نظم شاعر مبتدىء ما زال يتلمس طريقه إلى «الشعر».

---

(١) الديوان ص١٢٩.

ومن تلك الحكم والأمثال التي يطلقها الشاعر منظومة دون أن تمتزج بعاطفة أو تجربة على الطريقة المألوفة في بعض الشعر القديم قوله:

والسعيُ رزق والهوى أمل
والبحر يأكل جدّة العُمرِ
والحبّ إنْ دبّ السّلو به
فكما يندب الشر في الخير
والصفو قد يفضي إلى كدر
واليسر قد يفضي إلى عُسر

والحق أنه من الصعب أن نسمي مثل هذه الأفكار اليسيرة حكمة بالمعنى الصحيح، بل هي مجرد ترديد لأقوال مستهلكة في الشعر وفي أحاديث الناس على السواء. كما يبدو ذلك بوضوح في بيته الأخير.

ومن ذلك قوله مردداً المعنى المستهلك الذي يشير الى أن بعد كل شتاء ربيعاً ووراء كل ليل صباحً وبعد كل شقاء سعادة[1]:

إن الشتاء إذا تطاول أمره
دخل الربيع بطيبه وروائهِ
واللّيل إمّا لج في غلوائه
جاء الصباح بضوئه وبهائه
والسحب إمّا أسقمت وجه السما
برز الهلال يزينها بضيائه
وكذا الشقاء إذا تمادى عهده
جاء النعيم يُذِلّ من غُلوائه

ومنه قوله[1]:

(١) الديوان ص٣٥.
(١) الديوان ص٤٣.

رأيـت الكبـير ضئيـل الطِّمـاح
يتبـع خـاطره مـا تولّـى
وفي الـذِّكَر الغرّ ذخر جليـل
لمن جعلتـه العوادي مقـلاّ
وإنّ الصغـير أبيٌّ الطِّمـاح
يُرجّي من الغـد عزا ونبـلا
وفي الحـق أن غـنيّ الأمـانيِّ
ـ يعجز أن يُتبـع القولَ فِعـلا
وفي السعي شيء يعوق الطموح
فيُخطـى الأجـلَّ ويصمـى الأفـلاّ

وليس العقاد أقل جنوحاً إلى هذا الضرب من الحكمة ومنه قوله[1] :

دُرْ مـع النـاس كيِّسا كغـبيٍ
هكـذا الكيِّسون كـانوا قـديمـا
وتجـاهـلْ، فليس من يجهـل الجهـل
حَريًّا بـأن يسمـى عليـما

وإذا المرء كـان بـالحمـق يحظـى
فمن الحمـق أن تكون حكـيما

وقوله[2] :

ليس اختيـالـك بـالموجود من نعَم
مثـل اختيـالـك بـالمـأمول من وطَرِ
والنـاس تُصغر حـاليهـا ويكـبرُ مـا
ترجوه من حسب في الغيـب منتظر
إنّ الشبـاب لمختـال وليس بـه
الا الرجـاءَ، وليس الكِبْرَ في الكِـبرِ

---

(١) الديوان ص١٠٤ .
(٢) الديوان ص٤٦ .

والنَّورُ ينظر تيّـــاهـــا لنـــاظره
ولا ترى العـــينُ تِيـــه النَّوْر في الثمر

لا تملـــك النفس إلا مـــا تؤملـــه
يـــا ويـــح قلـــبٍ إلى الآمـــال مفتقر

★ ★ ★

عـلى أن عكوف هؤلاء الشعراء عـلى استبطـان أنفسهم والاستجـابـة إلى دواعي عواطفهم وتجاربهم الذاتية كان لا بد أن يهيء لهم شيئاً من الأصالة والحداثة داخل ذلك الإطار التقليدي العام وفي ثنايا تلك الصور والتعبيرات المستمدة من التراث، وهي ضور - على قلتها - تبشر بكثير مما انتهت إليه الحركة الوجدانية بعد ذلك إبان ازدهارها.

ولعل أبرز مظاهر الجديد عند هؤلاء الشعراء تجسيمهم لعواطفهم الحادة وشعورهم المرهف، إما في صورة مجازية قد لا تكون جديدة كل الجدة لكن فيها مسحة حديثة ظاهرة، وإما في صور يبنيها الشاعر من جزئيات متكاملة في أكثر من بيت. ومن نماذج الصور المجازية قول المازني:

هذه راحتي على وجهك الغض وروحي وريفة الأفنان
وفؤادي مرفرف بجناحيه حناناً فانْشَقْ نسيم الحنانِ

وقوله:

وقـــد كـــان يُصبيـــني النسيم إذا هفـــا
ويعجبـــني سجـــع الحمـــام ويطُرب

ويفتنـــني نومُ الضيـــاء عشيّـــة
عـــلى صفحـــة الغـــدران وهي تسبسب

ومن تلك النماذج قول العقاد:

ونـــاعبـــة صـــاحـــت ولليـــل هجعـــة
فقـــال: عـــلام البوم ينعـــب نـــاعيـــاً؟

فقلـــت: عـــلى النفس الـــتي سوف تغتـــدى
طلولا بـــأحنـــاء الضلوع حوانيـــا

تجوس أفـــاعي الحزن في جنبـــاتهـــا

ويـا ربمـا تـأوى الضلوعُ الأفـاعيـا!

وقوله عن الصحراء في الليل:

لا يطرح النور ظـــــلا فوق ساحتهـــــا

ولا خيـــال عـــلى أرجـــائهـــا يَفِـــدُ

نـــامـــت، وللريـــح في أكنـــافهـــا سمر

والليـــــل يمشي عليهـــــا وهو متئـــــد

وهي صُوَر مجازية، مع قلتها، يسيرة الخيال والتركيب لا يبعد أن نرى لها أصولا - على اختلاف في الصياغة - عند بعض الشعراء القدامى، وإن كانت قد اكتسبت عند هؤلاء المحدثين نغمة حديثة في المعجم والإيقاع وبناء العبارة.

على أننا لو تجاوزنا ذلك التجديد القليل في الصور المجازية والتجسيم والتشبيه وغيرها من وسائل بناء الصورة الشعرية، لرأينا ألوانا أخرى من التجديد عند هؤلاء الشعراء قد يبدو إيقاعها العام وثيق الصلة بإيقاع الشعر القديم، لكنها حافلة برموز ودلالات نفسية جديدة واستقصاء متمهل لخلجات الوجدان وومضات الفكر يحقق في النهاية تجسيماً للصورة وإنْ لم يعتمد على جديد من المجاز والتشبيه. وذلك كما يفعل المازني، متمنياً تلك الأمنيات العذرية القديمة في الهروب من شرور الحياة والناس إلى كنف الطبيعة. لكن الطبيعة عند المازني طبيعة جياشة صاخبة تماثل صخب نفسه وجيشانها. ويتخذ المازني من «الغار» معادلاً للوجدان الرومانسي في وحشته واحتدامه معاً مكرراً إياه في أكثر من قصيدة رابطاً بينه وبين عناصر أخرى مماثلة من الطبيعة كالبحر والريح والليل. ومن ذلك قوله:

يـا ليـت لي، والأمـاني إنْ تكن خُـدَعـاً

لكنهن عـــــلى الأشجـــــان أعوانُ

غـــارا عـــلى جبـــل تجري الريـــاح بـــه

حـــيرى يزافرهـــا حـــيران لهفـــان

والبحر مصطفـــــق الأمواج تحسبـــــه

يهيجـــــه طرب مثـــــلى وأشجـــــان

إذا تلقّيتَ في خضرائه اعتلجت
آذِيّه، فلِسِرّى منه إعلان

خَلٌّ القصور لخالي الذَّرع يسكنها
وخيرُ ما سكن المعمودُ غِيران

حسبي إذا استوحشت نفسي لبُعدكُمُ
بالبحر أنس وبالأرواح جيران

لا كالرياح سمير حين ثورتها
إذ ما لأسرارها في الصدر إجنان

تُفضي إليك بنجواها زمازمُها
نَمَّ الصباحِ بما يطويه إدجان

إذا الفتى كان ذا شجو يميد به
معذَّبا بالمنى من معشر خانوا

فنعم مسكنه غارٌ له أبدا
من السحاب قلادات وتيجان

ونعم أقرانه بحر له زَجَلٌ
وساقيات لها سجع وإرنان

وما أبالي، وقد أصبحت مطّرحا
إذا خلَت لي من الإنسان أوطان

خلّ الرياح تناجيني وتعزف لي
فللرياح، كما للناس، ألحان

إنْ يستخفّ بما ألقى أخو عنف
لا رفق فيه، فإنّ البحر حنّان

تُسليك منه، وإنْ أشجتك، روعتُه
وقد تسرّى من الأشجان أشجان

والبحر للنفس مرآة ترى صورا
منها بها ولعُجم الموج تبيان

يا حبذا الغار والأرواح نائحة
والبحر مصطخب والليل طخيان

ومرحبـــاً بهموم لا ارتحــــال لهـــا
وجَوْن ليـــلٍ لــه كـــالهمّ إيطـــان

ومن خلال هذه الأماني الرومانسية قد يتنقل الشاعر من أمنية إلى أمنية فينتهي إلى صورة كلّية للموقف الرومانسي من الحب والطبيعة، ويخفّ الإيقاع الجهير القديم وترقّ الألفاظ وتغدو أكثر حداثة وأصلح للتعبير عن طبيعة التجربة، وإن ظلت الصور على «بساطتها» وخلوّها من التجسيم والتركيب المعهودين في كثير من الصور الرومانسية.

ومن ذلك قول المازني أيضاً[1]:

يـــا ليـــت حـــبي وردة ... تروق حسنـــــا مَنْ نَظَرْ
يؤمـــض فيهـــا طلّهـــا ... مبتسما إلى الغُـــــــدُر
تُفـــاوح الغيـــثَ كمـــا ... فـــــاوح شعري من سحر
أبكـــى إذا ألْوَت بهـــا ... هُوج الريـــــاح والمطر
أبكـــى وأستبكـــى لهـــا ... بمعـــزل عـــن البشـــر
أو ليتـــــني حمامـــــة ... أصـــدح فـــي ضـــوء القمـر
حـــتى إذا عـــاد الربيـــع ... واكتسى الروضُ حِبَر
غنّيتهـــا مؤهّـــلا ... مرحّبـــا بـــين الشجر
أو ليتـــني لؤلؤةُ الطّـــلٌ ... عليهـــا في السحر
.. أنعَمُ فيهـــا ليلـــتي ... بطيـــب ذاك المختـــبر
حـــتى إذا الصبـــح جـــلا ... الظّـــلامَ عنّـــا وحسر
ركبـــتُ مـــتن الريـــح ... أرجـو كَرَّة لمـــا غـــبر

ومن تلك الأماني الرومانسية قوله مرة أخرى[1]:

يـــا قرة العـــين، أنـــت حسبي
لـــولاك مـــا أثمـــرت غصونـــي
لولاك لم أحتمـــل حيـــاتي
ولم أطـــق صفقـــة الغبـــين

---

(١) الديوان ص٤١.
(١) الديوان ص٥١.

وددت، لو تنفـــــع الأمـــــــاني !
لـــو كنـــت لـــدْنـــاً مـــن الغصون
وليتـــــــــني صيـــــــدح يغـــــني
في ظلـــــــك الوارف الأمـــــين

وتبدو هذه الصور في « بساطتها » بداياتٍ لصور أكثر تركيباً وامتداداً عند الوجدانيين من بعد، إذا قارناها بصورة مماثلة عند إيليا أبي ماضي في قصيدته « الدمعة الخرساء »؛ وفيها يسرّى عن صاحبته ما ألمّ بها من همّ حين سمعت نواح النائحات عشية يبكين فتاة ماتت في صباها، راسماً حلماً رومانسياً بديعاً لامتداد الحياة في مظاهر الطبيعة بعد الموت[1]:

فسترجعـــــين خميلـــــة معطـــــارة
أنـــــا في ذراهـــــا بلبـــــل مسحورُ
يشدو لهـــا ويطـــير في جنبـــاتهـــا
فتهش إذ يبـــــدو وحـــــين يطـــــير
أو جـــدولاً مـــترقرقـــاً مـــترنمـــاً
أنـــا فيـــه موج ضـــاحـــك وخرير
أو ترجعـــــين فراشة خطـــــارة
أنـــا في جنـــاحيهـــا الضحـــى الموشور
أو نسمـــة أنـــا همسهـــا وحفيفهـــا
أبـــداً تطوّف في الربـــى وتـــدور
تغشَى الخمـــائـــل في الصبـــاح بَليلـــةً
وتؤوب، حـــين تؤوب، وهي عبـــير
أو نلتقي عنـــد الكثيـــب، عـــلى رضى
وقنـــاعـــة، صفصـــافـــة وغـــدير
تمتـــد فيـــه وفي ثراه عروقهـــا
ويسيـــل تحت فروعهـــا ويسير

(١) الجداول ص١٨١.

وتغوص فيـــه خيوطهـــا فتلفّـــه

ويشـفّ، فهـو المنطـوى المنشـور

يـــأوي إذا اشتـــدّ الهجـــير إليهمـــا

الناسكـان، الظـبي والعصفـور

لهمـا سكينتهـا ووارف ظـلـهـــا

والمـــاء، إنْ عطشا، لـــديـــه وفـــير

أعجوبتـــان: زبرجـــد متهـــدل

نـــام، تـــدفـــق تحتـــه البلور

لا الصبـح بينهمـا يحول، ولا الـدجـى

فكـلاهمـا بكـليهمـا مغمـور

تتعـاقـب الأيـــام وهـي نضـــيرة

مخضـرة الأوراق وهـو نمـير

وقد يبدو التجديد أحياناً عند هؤلاء الشعراء في استخدامهم حشداً من الألفاظ ذات الدلالات الوجدانية المتقاربة، كما كان يفعل العذريون وكما صنع الوجدانيون من بعد، مستعيضين بها عن الصورة المركبة أو الخيال البعيد، وإن كنا لا نصادف ذلك المعجم الرومانسي إلا في أبيات مفردة لا يمكن أن تقاس إلى ما نجده عند الوجدانيين. ومن نماذج ذلك المعجم قول المازني:

كـأن الجوى واليـأس والسهـد والضنـى

ديون عـلى من ضـاءه منـك نـاظرُ

وقوله:

.. وبـالـدم يغـلي في عروقي وبـالجوى

وبـاليـأس والنفس الـتي ليس تطمـعُ

وبـالشجن المضـني وبـالسهـد والأسى

وبـالأمـل الـذاوي الـذي ليس ينفـع

وقوله أيضاً:

نجـيِّ الصخورُ الصّمُ أركـب ظهرهـا

وأفرغ في أذن الظـلام شكـاتيـنا

وما بيَ حبُّ الصخر والريح والدجى
ولكنّ حالاتٍ لهنّ كحاليا

ومن نماذجه قول العقاد:

فيك يا حبُّ كلُّ هذا؟ فَبُعداً
لك داءٌ ترياقُه ممنوعُ
غمرات وخدعة وجهاد
وسهاد وحسرة وولوع

ومنه قول شكري:

نهاري حنين واشتياق ولوعة
وليلي حنين في الهوى وأنينُ
فلا تعصفوا بالهجر والبعد والقلى
فمالي على هذا الشقاء معين

وقوله:

ولم تعترف بالحب والوجد والصبا
ولم تر أثناء القضاء المقدّرِ

وقوله:

الهوى والحياة واليأس والحزن
— وريبٌ من الزمان خصومي

* * *

وفي معرض الحديث عن تجديد هؤلاء الشعراء يربط بعض الدارسين بين شعرهم في الطبيعة والنفس والحب والحياة، وأشعار الرومانسيين الإنجليز من أمثال وردزورث وكيتس وشيلي، ويقارنون بين نماذج من شعر هؤلاء وهؤلاء ليثبتوا بعض التأثر أو الاحتذاء.

والحق أن أغلب من يتصدون لهذه المقارنة يلتفتون إلى «موضوعات» الشعر و«معانيه» أكثر من التفاتهم إلى صورته الفنية أو «شكله» فيرون بالضرورة وجوه شبه بين هذا الشعر أو ذاك. ذلك لأننا لو رددنا الشعر إلى معان مجردة من صورتها الفنية

لكان من الحتم أن يتشابه كثير من الشعراء في أغلب الشعوب والعصور. فالنفس الإنسانية، في جوهرها، هي هي في كل الأزمان وعند كل الأجناس، والعواطف الإنسانية الكبرى مشتركة بين الناس جميعاً، وإن اختلفت في هدوئها وحدتها أو ثباتها وتقلبها. والفقد الذي كان يجده الشاعر العربي القديم حين يقف بالأطلال أو يتابع ببصره وخياله ركب الأحبة الراحلين هو الفقد نفسه الذي يعانيه الشاعر الحديث لأسباب لا تمتّ بصلة إلى الأطلال أو الأظعان. وإنما يكون الحكم على صور الشعر وأخيلته ومعجمه وإيقاعه، وهي مقومات تختلف من عصر إلى عصر ومن شعب إلى شعب ومن مذهب أدبي إلى آخر.

وحسبنا أن ننظر في بعض نماذج من شعر هؤلاء الشباب رأى فيها بعض الدارسين تأثراً واضحاً بشعر المدرسة الرومانسية الإنجليزية، لنرى أن هؤلاء الدارسين قد التفتوا في المقام الأول إلى «الموضوع» وبعض «المعاني» المجردة، ولم يلقوا بالا إلى ما بين الشعرين من خلاف في الشكل والصورة. فقد رأى أحد هؤلاء الدارسين مثلاً أن العقاد «حين يكون حزينا يضفي على الطبيعة حزنه وسآمته؛ ومن هنا لا ينسيه جمال الربيع ما هو فيه من هم وحزن». ثم أورد أبياتاً للعقاد معلقاً عليها بقوله «والناظر في هذه الصور الحزينة للطبيعة إبان الربيع لا يستطيع أن يدفع عن خياله تصوير وردزورث لها في قصيدته «أغنية للخلود»[1].

وأبيات العقاد من قصيدة قصيرة في ديوانه الأول بعنوان «الربيع الحزين» يقول فيها:

عبـــق الربيـــعُ بنـــاجم وببـــاسِقِ
أهـلاً، ولا أهـلا بـذاك العـــــابقِ

قـد كنـت آنَسُ بـالربيـع إذا أتـى
أُنس المقيـم بـــالحبيـب الطـارق

ويـــازج الزهر البهيـــج خواطري
وتنـــافـح العطـر الأريـج خـلائقـي

وتكـــاد تنسيـــني صوادحُ أيكـــه
عـزف القيـان علـى الجماد النـاطـق

---

(١) الدكتور عبد الحي دياب: شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص٨٨.

« فـــالآن لا شدو الطيور برائـــع
سمعي ، ولا روض الربيع بشائقي
وكـــأن نوار الحـــدائـــق طـــاقـــة
نُـــثرت عـــلى قـــبر السرور الزاهـــق
وأرى النـــدى دمعـــاً ، وكنـــت إخـــالـــه
درّا ينـــاط بزهـــره المتعـــانـــق
ويثـــير شجوي من عليـــل نسيمـــه
سقـم أراه اليـــوم غـــير مفـــارقـــي »[1]

والخلاف واضح ، في الموقف والصورة الفنية ، بين هذه المقطوعة والأبيات التي أوردها الدارس من قصيدة وردزورث الطويلة المعروفة ، وفيها يقول[2] :

رُبَّ زمان بدا لي فيه المرج والأيكة والغدير
والأرض ، وكل شيء مألوف . .
كأنما قد ارتدَت جميعا ثوباً من نور سماوي . .
من بهاء الحلم ونضارته!
لكنها الآن ، لم تعد كما كانت حينذاك . .
ومهما أدُرْ هنا أو هناك ، بالليل أو بالنهار
فلا شيء مما رأيته أستطيع الآن أن أراه
قوس الغمام يأتي ويروح
والوردة ، ما أبدعها!
والقمر يتطلع في سرور ، وقد خلت من حوله السماء . .
والمياه ، في ليلة وضاءة بالنجوم ، جميلة رائعة
وشعاع الشمس ميلاد مجيد!
غير أني أعلم ، أينما ذهبت ،
أن الأرض قد غاب عنها ألَقها!

---

(١) اكتفى الدارس بالأبيات التي وضعناها بين علامات التنصيص.
(٢) أوردنا ترجمتنا الكاملة لبعض مقاطع القصيدة الطويلة لتتضح طبيعة التجربة ، وقد وضعنا الأبيات التي استشهد بها الدارس بين علامات التنصيص.

«والآن ، والطيور تغني أغنية ملؤها البهجة ،
والحِمْلان تتواثب كأنما تتواثب على صوت دُفّ
خطر لي أنا وحدي خاطر حزين
لكن صوتاً جاء لوقته روّح عني ذلك الخاطر
فأنا الآن قوي مرة أخرى!
الجنادل تنفخ بأبواقها في المنحدر
فلن يعدو حزني مرة أخرى على جمال الربيع .. »
أسمع الأصوات تتزاحم في الجبال ،
وإليّ تأتي الريح من الحقول النائمة
والأرض كلها مسرّة!
البر والبحر قد استغرقا في البهجة
وفي قلب مايو وجد كلُّ حي يومَ عطلته!
أنتَ يا ابن الفرح!
صِحْ حولي ، دعني أستمع إلى صياحك
أيها الراعي الصبي السعيد!
أيتها المخلوقات المباركة
لقد سمعتُ نداء بعضكم إلى بعض
وإني لأرى السموات تضحك معكم ، في فرحتكم .
قلبي في عيدكم ، ورأسي يعلوه الإكليل
وبنعمائكم الكاملة أحس. بتمامها أحس
ما أشقى اليوم إنْ تجهّمتُ والأرض تَزَيَّنُ
في هذا الصباح الجميل من أصباح مايو
والأطفال يقطفون من كل ناحية
في آلاف الوديان الشاسعة
أزهاراً نضرة
والشمس تشع بالدفء
ويطفر الوليد في حضن أمه
كلّ ذلك أسمع! ببهجة أسمعه!

بَيْد أن هناك شجرة، واحدة من بين أشجار كثيرة
وحقلا بعينه، كنت قد رأيته.
كلاهما يتحدث عن شيء ولّى
و«زهرة الذكرى»[1] أمام قدمي
تعيد رواية القصة ذاتها
أين ولّى ألَق الأحلام!
أين تراه الآن؟ البهاء والحلم؟!

أما من حيث الموقف في القصيدتين، فإن العقاد يتحدث عن حالة نفسية ثابتة يقف فيها الماضي والحاضر على طرفي نقيض، بادئاً برفض الربيع رفضاً حاسماً مشيراً إلى ماضيه السعيد معه إشارات مبتسرة، مؤكداً في نهاية المقطوعة موقفه الذي بدأت به، لذا ليس في المقطوعة أية مراوحة بين لحظات مختلفة وإن لم تكن غير متناقضة، أو تداخلٌ بين أخرى متماثلة في الجوهر وإن اختلفت في المظهر، كما يحدث حين يتحدث الشاعر عن أحاسيس مركبة غير محددة المعالم. أما وردزورث فيصور شعوره بالفقد الرومانسي من خلال «لحظات» نفسية متعاقبة متداخلة تتراوح بين الحزن والفرح والماضي والحاضر والطبيعة والنفس، منتهياً، بعد غمرة السرور والنشوة بجمال الطبيعة وبهجتها، بالعودة إلى ذلك الفقد الرومانسي الأبدي غير المحدود أو المبَّرر: «غير أني أعلم أينما ذهبت أن الأرض قد غاب عنها ألَقُها.. أين ولّى ألق الأحلام؟ أين تراه الآن؟.. البهاء والحلم!».

ولقد كان لموقف العقاد الحاسم ومقابلته الكاملة بين الماضي والحاضر أثره في السمات الفنية لأبياته، إذ تبدو الصور فيها مركزة مختصرة ليس فيها من «الجزئيات» الصغيرة ما يمكن أن توحي به اللحظات المتعاقبة المتداخلة، ويعتمد الشاعر فيها على التماثل في بناء العبارة وإيقاعها بين أشطار القصيدة، كذلك الذي بين قوله «وتُمازج الزهرَ البهيج خواطري» وقوله «وتُنافح العطرَ الأريج خلائقي» وبين قوله «فالآن لا شدو الطيور برائع سمعي» وقوله «ولا روض الربيع بشائقي». ويؤكد الشاعر تماثل الإيقاع بين الشطرين بالمجانسة بين البهيج والأريج وبين الزهر والعطر. ونراه يعتمد في رسم المفارقة بين شطري أحد أبياته على المألوف في الشعر العربي من تشبيه الندى بالدمع أحياناً،

---

(١) زهرة البانسيه.

وبالدرّ أحياناً أخرى ، وذلك في قوله :

وأرى النـــدى دمعـــاً ، وكنـــت إخـــالـــه
درّاً ينـــاط بزهـــره المتعـــانـــق

أما بيته الأخير :

ويثـــــير شجوي من عليـــــل نسيمـــــه
سَقَـم أراه اليـــوم غـــير مفـــارقـــي

فقد انساق فيه وراء الصنعة المألوفة في بعض الشعر العربي في عصوره المتأخرة فلعب بقوله « عليل نسيمه » لينتهي إلى قوله « سقم » في الشطر الثاني ، مستخدماً كلمة « عليل » بمنطوقها اللفظي وكأنها تدل حقاً على العلة لا على الصفاء والاعتدال . ولا شك أن « القيان » في قوله :

وتكـــــاد تنسيـــــني صوادح أيكـــــه
عزف القيـــان عـــلى الجمـــاد النـــاطـــق

من وحي الشعر العربي القديم ولا تتفق مع دعوته إلى معجم عصري . أما وردزورث فقد كان لتداخل اللحظات النفسية لديه أثره الواضح في فنه ، فرسم مشاعره الداخلية ومظاهر الطبيعة الخارجية ، صُوَراً متعاقبة في خطوط صغيرة دالّة ، ممثلاً للروح الرومانسية المعروفة في الاندماج الكُلّي في الطبيعة .

وليس من الميسور هنا أن نقارن بين أبيات العقاد وأبيات وردزورث في نصها الإنجليزي ، وليس قصدنا المفاضلة بين الشاعرين ، لكنا نستطيع أن نلمس ما ذكرناه من غلبة روح القديم ، والريادة عند هؤلاء الشعراء ، مهما يكن تأثرهم بروافد من الشعر الأوروبي .

ويقارن الدارس مرة أخرى بين أبيات للعقاد وأخرى للشاعر الإنجليزي شيلي فيقول[١] :

« ومن يتتبع العقاد في تصويره للطبيعة الوحشية ير أنه قد استفاد في تصويره لها من الشعر الإنجليزي ، فهو يقول :

---

(١) المرجع السابق ص ٩٠ .

إلى أيّ ركن فيـــك يلجـــأ هـــارب
وفي أيّ ظـــل من ظـــلالـــك يحتمي!
تسدّين أرجـــاء السماء بحـــاصـــب
من الـــار موّار العجـــاجـــة مظـــلم
تثُور كـــأفواج الـــدخـــان تطلعـــت
إلـى عَلـو مـن قـاصـي قـرار جهنـم
إذا مـــا رآهـــا الوحش ولّـــى، كـــأنهـــا
من النقـــع تُجِـــلى عن خميس عرمرم
يلـوذ ببطـن الأرض، والأرض جمـرة
خياشيمُه مِ القيظ يبضض بالدم!

وهو في تصويره هذا يتفق مع شيلي في طبيعته التي تتضح لنا من خلال قصيدته «أغنية إلى رياح الغرب»[١]:

أنت يا من على مجراها في منحدر السماء الصاخب
تَسّاقَطُ السحب الطليقة كما تَسّاقط أوراق الأرض الذابلة
من فوق أغصان السماء والمحيط المتشابكة، رُسُلا للأمطار والبروق.
وعلى السطح الأزرق من بحرك الهوائي، كأنها الشعر المتألق فوق
راقصة باخوس، تنتشر غدائر العاصفة المقبلة،
من حواشي الأفق القاتمة إلى سمت السماء.

ولا ينكر أحد أن هؤلاء الشعراء قد أفادوا من قراءتهم في الأدب الغربي عامة والإنجليزي بوجه خاص، لكننا لا يمكن أن نعقد وجوه شبه بين أشعارهم وأشعار الرومانسيين من الإنجليز لأدنى ملابسة من تماثل ظاهريّ قد يُخفي وراءه تناقضاً في الموقف والنظرة والصورة الشعرية الكلية للتجربة. ولا ينبغي في مجال المقارنة أن نغفل عن الاختلاف الواضح في المعجم الشعري والتصوير المجازي وبناء القصيدة الفنيّ والنفسي. والحق أن هؤلاء الشعراء - وهم في بداية الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث - ما كان يمكن أن يجاروا الرومانسية الأوروبية المكتملة في موقفها من الطبيعة والحياة وفي تعبيرها الفني عن التجربة الشعرية. لذلك كانت تتحول التجربة الرومانسية

---

(١) المرجع السابق ص ٨٩ وقد أعدنا ترجمة الأبيات التي استشهد بها الدارس.

الأوروبية لديهم - إذا تأثروا بها - إلى شيء مختلف تتمثل فيه طبيعة تلك « البدايات » وتوزّعها بين القديم والجديد، وتلمّسها لصورة هذا الجديد، فتصبح في النهاية « تجربة عربية وجدانية » إن صح هذا التعبير. وبرغم المغالاة الواضحة فيما أورد الدارس من نصوص كثيرة استشهد بها على تأثر هؤلاء الشعراء ببعض الشعر الإنجليزي الرومانسي، تستحق القضية وقفة متأنية لبيان وجه الحق فيها، إذ يعكس هذا الرأي تسليماً عاماً بين الدارسين في هذا المجال.

ولا يمكن أن يتضح الخلاف الكبير بين العقاد وشيلي في النظرة والموقف والفن إلا إذا أوردنا النصين الكاملين لقصيدتيهما لنبيّن بتحليلهما وجوه هذا الخلاف.

يقول العقاد بعنوان « وقفة في الصحراء »(١):

هضابُكِ أم هذي أوَاذيُّ عَيْلمِ ؟
وهل فيك من وِرْدٍ لغير التوهّم؟

تخايَلْتِ كالدنيا وأقفرت مثلها
فلا تخدعيني، إنني لست بالظمى!

أيا ربّة الآلِ الخَلُوب، وإنما
إلى الآل ركبُ الناس جمعاء، فاعلمي

خلوتِ فلا آثار حي ثَوابِتٌ
عليك، ولا آثار ميْت معظم

نبا بك عن حال العمار وضده
شِماسٌ فلم تُبنَيْ ولم تتهدمي

تشابهت الأيام فيك، فلم يكن
إلى السعد يوم أو إلى النحس ينتمي

صحارى من الدهر الفسيح جديبة
كعهدك لم تعبس ولم تتبسم

لَفِيكِ وإن طال الزمان غواربٌ
على الناس أخفَى من غوارب أنجم

(١) الديوان ص ٦٠.

أضـــــاءت عليهــــا النيِّرات ولم تزل
هنــــالـــك في ليـــل من الغيــب أبهم
إلى أي ركن فيــــك يلجـــأ هـــارب
وفي أي ظـــل من ظـــلالـــك يحتمي!
تسدّين أرجـــاء السماء بحـــاصـــب
من النــــار موّار العجـــاجـــة مظـــلم
تؤور كـــأفواج الـــدخـــان تطلعـــت
إلـى علـــو من قـــاصـي قــرار جهنـم
إذا مـــا رآهـــا الوحش ولّـى كـأنهـــا
من النقـــع تجـــلى عن خميس عرمرم
يلوذ ببطن الأرض، والأرض جمرة
خيـــاشيمــه م القيـــظِ يبضض بـالـدم
ويـذهـل حـتى يفلـت الليـثُ صيـدَه
ولا تَفْرَق الغزلان من نــــــاب ضيغم
ومـــا سَكَنَتْهـــا الوحش إلا لأنهـــا
أحـــبُّ إليهـــا من جوار ابن آدم
وقفـتُ عليهـــا والمطـــايـــا تُقلّنـــا
مطــــايـــا ثمودِ قبـــل ذاك وجُرهُمِ
ذميـــلا وإرقـــالاً ومـــا تستحثهـــا
سيـــاط سوى الرمضـــاء أيّـــان ترتمي
فقِلنـــا بـــأوجـــار الضبـــاع، فـــأكرمـــت
عـــلى البعـــد مثوانـــا، ولم تتقـــدم
كرامـــةَ مضطر، ويـــا رُبّ طـــارىء
يُكرِّمـــــــه من لم يكن بـــــالمكرِّم

ويقول شيلي في «أغنية إلى الريح الغربية»[1]:
إيه أيتها الريح الغربية الهائجة! يا نَفَس الخريف!
أنت يا من بوجودك الخفيّ تُساق الأوراق الميتة
كما تفرّ الأشباح أمام ساحر، صفراء وسوداء

(١) من ترجمة المؤلف.

وشاحبة وحمراء قانية، زرافات عصف بها الداء.
أنت، يا من تحملين في مركبتك البذور المجنّحة
إلى مخادعها الشتائية المظلمة
حيث ترقد باردة دفينة
كأن كل بذرة منها جسد في قبره
إلى أنْ تنفخ أختُك اللازوردية، ريحُ الربيع
بوقَها فوق الأرض الحالمة
وتملأ السهل والتل - وهي تسوق البراعم الحلوة كالقطيع كي ترعى في الهواء -
بالألوان والروائح الحية.
أيتها الروح الجامحة الرائحة في كل مكان
يا حاطمةُ، يا حافظة!
سمعا.. سمعا!
أنت يا مَن على مجراها في منحدر السماء الصاخب
تسّاقط السحب الطليقة، كما تسّاقط أوراق الأرض الذابلة،
من فوق أغصان السماء والمحيط المتشابكة، رُسُلاً للأمطار والبروق.
وعلى السطح الأزرق من بحرك الهوائي - كأنها الشعر المتألق فوق
رأس راقصة مهتاجة من راقصات باخوس - تنتشر غدائر العاصفة
المقبلة، من حواشي الأفق القاتمة إلى سمت السماء!
يا لحنا جنازيا لعامٍ يوشك أن يموت
وتكون ليلته الأخيرة هذه قبةَ ضريح هائل،
عقودُها أبخرتُك المتجمّعة الجبارة
التي منها سيتفجر مطر أسود ونار وبرَد!
أنتِ يا من أيقظت البحر الأبيض من أحلامه الصيفية
حيث كان يرقد، تهدهده دوائرُ غدرانه البلورية
إلى جانب جزيرة صخرية في خليج «بايا»
ويرى في منامه قصوراً وأبراجاً قديمة
تتراعش في ثنايا الأمواج
وقد غطاها طحلب أزرق

وأزهار بديعة، يصيب الفكرَ الخَدَرُ إذ يتخيلها!
أنت يا من تنشقّ لعبورك أمواج المحيط السويّة
عن صدع كبير، تحته في الأعماق البعيدة
يزدهر البحر، وتعرف صوتَك
غاباتُ القاع بأوراقها اليابسة، فيربدّ
لونها فجأة من الخوف، فترتعد وتتفتّت
سمعا!

وددتُ لو كنتُ ورقة ميتة تحملينها
أو سحابة عَجْلَى تطير معك
أو موجة تلهث أمام عنفوانك
فأشركك في بعض قوّتك وإن لم أبلغ
مَدَى حريتك، أنتِ يا حرة بغير حدود،
أو حتى لو عدتُ كما كنتُ في طفولتي فأكونَ رفيق تجوالك في السماء
وعندها، حين لم يكن سَبْقِي سرعتَك الفائقة
يبدو بمجرّد حلم. ألحُّ الآن، وأنا في محنتي القاسية.
فلتحمليني كموجة، كورقة، كغمامة!
إني أقع على أشواك الحياة.. إني أُدْمَى!
لقد ثقلت الساعات على نظيرك وغلّتْهُ
وهو مثلك جَمُوحٌ عَجُولٌ عزيز!

اجعليني قيثارك، كما تتخذين الغاب قيثارا
فماذا لو سقطت أوراقي كما تسقط أوراق الغابة..
ستتخذ موسيقاك القوية الصاخبة
من كلينا نغمة خريفية عميقة.. عذبة وإن كانت حزينة.
كوني روحي، أيتها الروح الجموح!
كوني أنا أيتها العنيفة!
سُوقي ميّتَ أفكاري حول العالم
كما تسوقين الأوراق المصوِّحة
لتعجلي بها إلى ميلاد جديد

وبسحرِ هذا الشعر ، انشري
- كما ينتشر الرماد والشرار من مدفأة غير خابية -
كلماتي بين البشر!
كوني خلال شفتيّ نفيرَ نبوءة
لعالمٍ غافل في النوم
إيه ، أيتها الريح . .
إذا جاء الشتاء ، فهل يتأخر كثيراً قدوم الربيع؟

والفرق واضح - في الموقف - بين الشاعرين . فالعقاد يتخذ من الصحراء رمزاً للحياة ويقف منها موقف الساخط الحذر ، ويبالغ في وصف خوائها ورتابتها وقيظها بما يقرب كثيراً من أسلوب ذي الرمة في وصف الصحراء ، ويظل منذ بداية الصورة حتى نهايتها في موقفه العدائي بعيداً عنها مخاصماً لها رافضاً ما يتوجس من خديعتها منكراً ظمأه حتى لا يجري وراء آلها الخلوب :

تخــايلْــتِ كــالــدنيــا وأقفرْت مثلهــا
فــلا تخــدعيــني إنــني لست بــالظمِــي

على حين ينظر شيلي إلى الريح الغربية نظرة هي مزيج من الرهبة والقداسة ، متأملاً شأنها في دورة الطبيعة إذ تدفن البذور الباردة انتظاراً لنشور الربيع ، « حاطمة حافظة » معاً!

ويقترب الشاعر شيئاً فشيئاً من تلك الريح الهائجة فيخفّ ما في نفسه من رهبة ويمضي معها في رحلتها عبر الوديان والمحيط متخيلاً عوالم سحرية تتكشف لوجدانه تحت هبوبها وعصفها ، ثم لا يلبث أن تزول الرهبة تماماً من نفسه ويزيد اقترابه من تلك الريح فيرجو اندماجه معها - شأن أغلب الرومانسيين الإنجليز - فيكون ورقة ذابلة تحملها أو سحابة عجلى تطير معها أو موجة تلهث أمام عنفوانها ، مستمتعاً بهذه الحرية الجامحة مهما يكن شأن الحياة والموت فيها . ثم ينتهي من خلال تلك الأمنيات إلى الإفصاح عن محنته في الحياة إذ يقع على أشواكها فتدميه ، وهو نظير الريح « جموح عجول عزيز » . وهو - كشاعر - يرجو إذ يمتزج شعره بموسيقى الرياح - أن يبلغ صوته ، بما فيه من نبوءة ، بني البشر ، متطلعاً إلى يوم قريب يحل فيه الربيع محل الشتاء .

وهكذا تتعاقب اللحظات النفسية في القصيدة مبتدأة بما يبدو جزعاً وإنكاراً ، منتهية بالامتزاج والتسليم والضراعة .

وقد كان لكل من هذين الموقفين أثره في فن كلا الشاعرين. فالعقاد - وهو يخاصم الصحراء من البداية حتى النهاية - يبالغ مبالغة ظاهرة في الحديث عن خوائها ورتابتها وقيظها حتى ليذكّرنا بوصفها عند ذي الرمة، ابتداء من المقطوعة الثانية في القصيدة:

إلى أي ركن فيــــك يلجـــأ هــــارب
وفي أي ظـــل من ظــــلالـــك يحتمي

وهكذا تختفي شفافية الألفاظ والمجازات وقدرتها على الإيحاء والجمع بين الحقيقة والرمز، وتغدو مثقلة بدلالات مادية كثيفة لصيقة بالوجود الحقيقي وحده للصحراء، وتصبح الألفاظ - بدلاً من الوجدان - منطلق الشاعر إلى التصوير. وينساق الشاعر وراء إغراء الألفاظ وصور الصحراء في الشعر العربي القديم - وما أكثرها وأحفلها بالمبالغة! - حتى تبدو الصحراء كأنها الجحيم، وحتى يفقد الشاعر إحساسه العصري باللغة فيتحدث عن «الخميس العرمرم!»:

تَـؤور كـأفـواج الـدخـان تطلعـت
إلـى علـو مـن قـاصـي قـرار جهنـم
إذا مــا رآهــا الوحش ولّــى كـأنهـا
من النقـــع تجـــلى عن خميس عرمرم

ويذكر «المطايا والذميل والإرقال وأوجار الضباع» على نحو ما كان يفعل ذو الرمة وغيره من وصّافي الصحراء.

وهكذا استحال ما كان يمكن أن يكون تجربة رومانسية إلى تجربة «وجدانية عربية» كما ذكرنا، قوامها التراث أولاً ثم الإحساس العصري بعد ذلك، مما يباعد بينها وبين التجربة الرومانسية الكاملة عند شيلي برغم التشابه الظاهري بين ما يشعر به كلاهما من رهبة أمام الطبيعة. فالوجدان عند شيلي هو المنطلق الأول للتجربة ومنه تفد إلى خيال الشاعر صوره ومعجمه متنقلة بين الأجواء النفسية المختلفة مختلطة بالأساطير المألوفة عند الرومانسيين الأوروبيين، كعربة الريح وراقصة باخوس والبحر المستغرق في أحلامه الصيفية. وينتهي الشعور الحاد والخيال الجامح بالشاعر إلى كثير من التجسيم والصور المركبة المبتكرة التي تنبثق من ذات الشاعر غير معتمدة على المحاكاة والتقليد[1].

---

(١) ليس القصد هنا - كما ذكرنا من قبل - المفاضلة بين القصيدتين، بل بيان طبيعة كل منهما في الموقف والفن.

لذلك ينبغي أن نلزم جانب الحيطة حين نتحدث عن تأثر هؤلاء الشعراء بالشعر الرومانسي الأوروبي، ذاكرين أن المشاعر تتشابه عند الشعراء في كثير من الأحيان إذا التفتوا إلى وجدانهم، لكن المعوَّل في النهاية على ما تتخذه تلك المشاعر من صور فنية تنتمي إلى هذا المذهب أو ذاك من مذاهب القول.

وخلاصة القول في هؤلاء الشعراء الثلاثة أنهم لم يكونوا وحدهم رواد الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، فقد سبقهم وعاصرهم شعراء ونقاد آخرون دعوا إلى ما كانوا يدعون إليه وإن لم ترتفع أصواتهم وتمتد معاركهم وتواكب نظرياتِهم محاولاتٌ ممتدة للتطبيق كما كانت الحال عند هؤلاء. وإطلاق اسم «مدرسة الديوان» على بعض ما جاء في ذلك الكتاب الصغير من نقد لبعض الشعراء والكتّاب - بما في ذلك نقد المازني لشعر شكري! - فيه كثير من الإسراف. ولعل الكتاب لا يمثل أهم ما كتب الثلاثة عن الشعر ونظرياته ومقوماته، غير أن نسبتهم إليه أصبحت تقليداً في دراساتنا للشعر العربي الحديث، ومسلَّمة من تلك المسلَّمات الكثيرة الشائعة في حياتنا الأدبية. ويبدو هذا الإسراف وما ينطوي عليه من تجاهل لبعض حقائق معروفة في تاريخ الشعر العربي الحديث حين نذكر أن حركة تجديد مماثلة قد عاصرت هؤلاء الثلاثة في المهجر الأمريكي وسارت في تجديدها خطوات لعلها أبعد مما انتهى إليه شعراؤنا الثلاثة.

أحمد زكي أبو شادي

ومن المواهب الباكرة التي واكبت نشأةَ هؤلاء الفتية أحمد زكي أبو شادي، الذي قدر له بعدُ أن يشارك مشاركة مرموقة في نشأة الحركة الرومانسية وجمع أشتاتها في جماعة أبولو ومجلتها المعروفة بهذا الاسم.

وقد «تبنى» مطران هذه الموهبة الناشئة، وربطتهما صداقة حميمة، بين أستاذ عاطف مرشد وتلميذ بار نجيب، أفصح عنها الشاعر أكثر من مرة في مقطوعات من الديوان وجّهها إلى أستاذه، ومقطوعات أرسلها الأستاذ إلى تلميذه، منها على سبيل المثال مقطوعة بعنوان «لوعة الخريف.. إلى أستاذي مطران»:

شعري لدى العمّ الخليلِ صِف الهوى في مدمعي
صـف لوعـتي حـين الخريـف يئن في ألم معي
حـين الصبا رهن الـذبول، وحـين قلبي لا يعي

متقطعـا متوجعـا	في حلمـه المتقطـع
حلم يروّيه الصبا	فيجف عنـد المنبـع

وقد اعترف أبو شادي بتلمذته لمطران وبفضله الكبير على موهبته واتجاهه نحو التجديد والعصرية، في خاتمة ألحقها بالطبعة الثانية لذلك الديوان الأول عام ١٩٣٤ فقال[١] «... فقد عرفت محبة هذا الرجل الإنساني وأستاذيته منذ ثلاثين سنة، إذ تعهدني صغيراً فبقيت أهتدي بهديه، وكان أول ناقد لأدبي وأنا لم أتجاوز بعد الثانية عشرة من عمري. ولي أن أقول عن تأثيره على شعري ما قاله المازني عن أدب شكري. فلولا مطران لغلب على ظني أني ما كنت أعرف إلا بعد زمن مديد معنى الشخصية الأدبية ومعنى الطلاقة الفنية ووحدة القصيدة والروح العالمية في الأدب وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية.. ومهما يكن من شيء ففي هذا الديوان الصغير ذكريات عزيزة عندي عاطفياً وأدبياً. فأما الأولى فملموحة في ثناياه، وأما الثانية فترجع إلى ما فيه من التجارب مع أدب أستاذي مطران خاصة. فطلاقة التعبير وحرية التأمل والاتجاهات الفكرية الجديدة ـ كل هذه تتمثل في معظم مقطوعات الديوان وقصائده، ومنها تدرجت

(١) أنداء الفجر ص ١١٠.

إلى مذهب تحرير النظم، كما أومن بتحرير النثر، متأثراً بأدب الجاحظ قديماً وبأدب مطران نفسه حديثاً ».

ولهذه الصلة دارَ كثير من الجدل عند الدارسين حول ريادة خليل مطران للحركة الرومانسية وتأثر شكري والعقاد والمازني وغيرهم بآرائه وشعره في هذا المجال[1].

والحق أنه لا سبيل إلى نسبة تلك الريادة إلى شاعر أو دارس بعينه، فقد كانت الآراء الجديدة في الشعر والنماذج الرائدة فيه قد أصبحت شيئاً مألوفاً في كثير من صحف ذلك العهد ومجلاته ودواوينه، على اختلاف بينها في وضوح الفكرة والعصرية والمستوى الفني. وإذا كان قد قدر لشكري والعقاد والمازني أن يظفروا في هذا المجال بعناية الدارسين وينسب إليهم كثير من فضل الريادة، فذلك لأنهم قد ثابروا على دعوتهم في النظرية والتطبيق ولفتوا إليهم الأنظار إذ وجهوا نقدهم اللاذع إلى أعلام الاتجاه التقليدي حينذاك وجمعوا في هذا النقد شتات الآراء المتناثرة عن الشعر. ولعل من أسباب هذه العناية كذلك تلك المكانة الأدبية والفكرية المرموقة التي بلغها العقاد بعد، وفضل تلاميذه المخلصين في رصد جهود أستاذهم والإشادة بريادته وسبقه، وهو سبق لا ينكر وإنْ كان ينبغي أن يوضع في موضعه الصحيح من حركة الريادة جميعها.

وديوان أبي شادي شعر شاعر مبتدىء يتضمن مقطوعات ظاهرة التقليد بيّنة الضعف، لكن فيه مع ذلك لمحات تنبىء بنزعة صاحبه إلى شعر الوجدان والطبيعة واستبطان الذات في أسلوب لا يخلو من عثرات الموهبة الناشئة. وبعض هذه اللمحات في مقطوعات على نمط القصيدة التقليدية، وبعضها في نظام المقاطع المتغيرة القوافي. ولعل من أبرز تلك اللمحات وأكثرها اقتراباً من روح الرومانسية المتزجة بالطبيعة في تحولها وتناقضها، أبيات له عن الليل يقول فيها:

مسرحَ الليـــــل، أيّ ملهَـــــى عجيـــــبِ
أنـــــت تبـــــدو للشاعر الفنـــــانِ
كم مَرَاءٍ خلقتهـــــــــــــــا وهي شتى
من مـــديـــد التنـــاقـــض الفتـــان

---

(١) جماعة أبولو ص ١٥٦ وما بعدها، وأحمد زكي أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث.

أنـــت مَلْقـــى العبـــاد والطهر ، بينـــا
أنـــت مجْـــلَى التهتـــك المتفـــاني

كـــل راءٍ يرى الـــذي يشتهيـــه
ويـــذوق الـــذي يرى من معـــاني

والنجوم الـــتي تطـــلّ علينـــا
في حنـــان ورعشة وافتتـــان

بـــين حِـــب لنـــا كـــأمٍّ رعتنـــا
والتيـــاع كخفـــق قلـــب الجبـــان

حبست دمعهـــا ، فـــإنْ بـــذلتْـــه
فشآبيـــب دمعهـــا النوراني

شهـــبٌ تستحيـــل من دمعهـــا الصـــافي إلى حرقـــة ، إلى صوّان
فكـــأن الأجواء لـــلأرض آذتهـــا ، فحـــاكـــت طبيعـــة الإنسان

وتتمثل « حداثة » هذا الشعر في بعض ألفاظه التي تدل على تصور جديد لليل ، والنجوم وعلاقة الطبيعة بالنفس ، من مثل وصفه الليل ، بالمسرح والملهى ، ونظرة النجوم بالحنان والرعشة . فالليل عنده ليس هموماً كله ، ولا مرحاً كله ، وإنما هو خليط من التناقضات التي لا تنشأ من اختلاف سلوك الناس وحده ، بل من ذلك الوعي الرومانسي لما للوجدان من شأن في إدراك الطبيعة والإحساس بها :

كـــل راءٍ يرى الـــذي يشتهيـــه
ويـــذوق الـــذي يرى من معـــاني

ومن تلك المقطوعات مقطوعة صغيرة تتمثل نزعتها إلى الجديد في بنائها وبعض ألفاظها وما تصوره من تداخل الحواس ، الذي يدل عليه عنوانها نفسه « باقة أنغام » :

إذا استمعتُ إليكِ فُتنت من توقيعكْ
كأن سمعي لديك عيني بمجلى ربيعك

أصغـــي إلى هـــذه الألحـــان زاهيـــة
كـــأنهـــا نُخَـــب الأزهـــار للعيـنِ

فكـــل لحن لــــه لون يضيء بـــه
وجمعُهـــا بـــاقـــة من زهرك الفـــنّي

وكـــل لحن لــــه عطر يفوح بـــه
وإن تخيّلـــــه غـــــيري من الظن

وأنـــــت كَوْني ، وكوني في حقيقتـــــه
جمّ المعـــاني الـــتي غـــابـــت عن الكون

إذا استمعـــــــــتُ إليـــــك
فتنــــــت من توقيعـــــــك

كـــــأن سمعي لــــــديـــــك
عيـــــني بمجـــــلى ربيعـــــك

والتجديد واضح في الشكل ، في المزاوجة بين بحرين ، وبداية المقطوعة ببيتين وختامها بهما وكأنهما قرار موسيقى . أما تداخل الحواس فواضح في نسبة اللون والعطر إلى الألحان وتجسيمها كأنها نخبة من الأزهار تراها العين . وكثير من تلك الألفاظ التي عبر بها الشاعر عن هذا الإحساس الرومانسي الجديد يُعدُّ إذا جمع بعضه إلى بعض معجماً شعرياً على قدر غير قليل من الحداثة . ويلتفت الشاعر هنا أيضاً إلى ما للوجدان من شأن في إدراك الطبيعة وتلوينها بلونه الخاص.لتصبح عالماً جديداً يتضمن معانيَ ليست للعالم الخارجي ، في قوله ـ برغم ركاكة نظمه ـ :

وأنـــــت كوني ، وكوني في حقيقتـــــه
جم المعـــاني الـــتي غـــابـــت عن الكون

وللشاعر مقطوعة ثالثة عن رياح الخريف فيها التفات باكر إلى ذلك الفصل الذي نفتقده في الشعر العربي القديم ، والذي أصبح بعدُ رمزاً لكثير من المشاعر الرومانسية المتصلة بالفقد والأسى الشفيف والجمال الرقيق والفناء المقترب . والمقطوعة تكاد تنبىء بأثر الشعر الرومانسي الأوروبي وإن كنا لا نستطيع أن نجزم بأن الشاعر قد أتيحت له معرفة كافية بذلك الشعر في تلك السن المبكرة ، ففيها هذا التجسيم المعهود لرياح الفصول المختلفة وتحميلها معاني الفقد والوله والشرود النابعة من وجدان الشاعر أو « أوهامه » :

هلمّي! ، هلمّي ، بنـــــات الخريـــــفْ
وطوفي وطوفي بهـــــــذا الخفيــــــف
نراك بـــأوهـــامنـــا جـــائلــهْ
كبـــاحثـــة عـــن تـــراثٍ فقيـــد
وقـــد حُرِمـــت منـــه في يوم عيـــد
فتمضي بلهفتهـــــا سائلـــــه!
نراك تطوفــــين ولهـــى شريـــده
تهزين حــــتى الغصون الوحيـــده
وتـــذْرين حـــتى الريـــاح الـــتي
تظنـــين فيهـــا خفـــايـــا الجمـــالْ
وقـــد حجبتهـــا أيـــادي الليـــال
فهـــل تنتهـــين إلى غـــايـــةِ!

ولا نكاد نظفر بمثل هذا التجسيم للريح في الشعر العربي القديم إلا في بيت فريد لمسلم بن الوليد يصف فيه هبوب الريح في واد ضيق تحف به الجبال:

تمشي الريـــاح بـــه حسرى مولَّهـــة
حَيْرى تلوذ بـــأكنـــاف الجـــلاميـــدِ

وهو تجسيم بديع جرى فيه الشاعر على عرف الشعر القديم في «تركيز» الصورة وتمثيل أبرز دلالاتها النفسية دون العناية بالتحليل والتفصيل.

على أن للشاعر إلى جانب ذلك قصيدة فذة في روحها الرومانسية الغالبة على طبيعتها وتجربتِها وصورها ومعجمها وإيقاعها العام، هي قصيدة «ألحان النارنج» وقد وردت في مختارات من شعر الشاعر نشرها عام ١٩١٠ بعنوان «قطرة من يراع في علم الأدب والاجتماع». ومهما يكن الرأي في مستوى صياغتها فإنها تفوق في **اتجاهها وتعبيرها الرومانسي** أغلب ما نظم شكري والعقاد والمازني حينذاك في هذا المجال[١].

(١) سبق إلى الالتفات إلى هذه القصيدة والتنويه باتجاهها الجديد الدكتور كمال نشأت في كتابه «أحمد زكي أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث» ص٢٩٦ - ٢٩٧ وقال عنها: «والقصيدة كما نرى خطوة جريئة وابتداع شخصي غريب في هذه السن الباكرة، وفي هذه الفترة من مراحل تطور شعرنا العربي أيضاً.

ونستطيع أن نجد لها صدى بعد ظهورها بسنين في قصيدة رومانسية بديعة للشاعر محمد عبد المعطي الهمشري بعنوان «النارنجة الذابلة». يقول أبو شادي:

من عبـير النـارنـج أصـداءُ ألحـان تمشّت في روحـه العبقريِّ
كم غرام لـه تكرر في الأعوام، تكرارَ آيـة من نـبي

هو نور مشعشع حينمـا الزهر ضيـاء مجسم من لحونِ
وقفـتي تحتـه عِبـادةُ مشدوهٍ وأحـلامُـه فنونُ الفنونِ

حينما أنتِ يا حياتيَ قُربى كمَعـانٍ شأت خيـال الجريءِ
وكـأن الطبيعـة احتضنتنـا فـأضـافـت هنـاءة للهنـيءِ

ليس وَهْمـاً تخيُّـلي، إنّ وجـداني من الزهر والضيـاء الصريـحِ
ليس وهمـاً تسمُّعي، تلـك ألحـان تـداوي كـالوصـل قلـب الجريـح

والهـدوء البحريّ تملؤه الألحـان سمعـا ومنظرا للقلوبِ
لا يراهـا وليس يسمعهـا إلا حبيـب مستلهم من حبيـب

أيهـذا النـارنـج، يـا صـاحـبي النادي بـأحـلام عـالم مسحورِ
هـا هنـا نحن من عبـيرك نستـاف جمالا مؤثّـلا في الـدهور

لا نمـلُّ الوقوفَ والجلسة الحلوة في نورك الظليـل العجيـبْ
تُحجـب الشمس حينمـا أنـت أقمـار مُحـال لمثلهـا أن تغيـب

وكـأني انـدمجـت فيـك فـأصبحـت قليـلا من عطرك الجـذّابْ
ثم أنعشتُ من أقـدِّس في قربـى وقبلـت ثغرهـا لا أهـاب

وتعمَّقـت في نُهـاهـا وعـانقـتُ فؤاداً.. نـاجيتُـه في صُموتْ
فتفـانيـت فيـه من دون أن أرجو رجوعـا، ففيـه رَوْحٌ وقُوت

مستشفّـاً سر الحيـاة الـتي تُمـلي عـلى الكون مـا أراد الجمـالْ
أي شيء كـالنور في صُورِ العطر يُنيـل الخيـال أشهى محـال!

هكـذا أرتوى بعـالم أحـلامي، إذا كـان كـل عيشي ظمـاءْ
هكـذا عـابـد الضيـاء أغـانيـه عبـير مجنّـح بـالضيـاء

ومهما يكن رأينا في « صياغة » الشاعر الشاب ومدى سيطرته على اللغة والتعبير، فإنّ في القصيدة من الألفاظ ذات الإيحاءات الوجدانية العديدة، ومن تداخل مدركات الحواس، ومن الجو المهوّم في خدر العبير والألحان والنور والحب، ما يجعلها قصيدة رائدة في الاتجاه الوجداني حينذاك، ولعلنا نلحظ تماثل الروح والمعجم والجو النفسي بين قصيدة أبي شادي ومقطوعة الهمشري التي يقول فيها:

هيهـــــات .. لن أنسى بظلـــــك مجلسي
وأنـــا أراعي الأفـــق نصـــف مغمّـــض
خنقـــــت جفوني ذكريـــــات حلوة
من عطرك القمريّ والنغم الوضي
فـــانساب منـــك عـــلى كليـــل مشاعري
ينبوع لحن في الخيـــــال مفضـــــض
وهفـــــت عليـــك الروح من وادي الأسى
لتعـــــبّ من خمر الأريـــــج الأبيـــــض!

وقد قدر لأبي شادي بعدُ أن يضطلع بدور مرموق في حركة الشعر الوجداني بما قال من شعر كثير، وبما جمع حوله من مواهب شابة في الوطن العربي ذاعت أسماؤهم على صفحات مجلة جماعته « أبولو ». وقد يختلف الدارسون حول شعره ومستواه لكن أحداً لا يستطيع أن ينكر دوره في ريادة ذلك التيار الجديد إلى جانب أدوار شعراء وأدباء آخرين.

واكب الاتجاهَ نحو الشعر الوجداني في الوطن العربي اتجاهٌ مماثل عند طائفة من شعراء الشام بالمهجر الأمريكي في الشمال والجنوب. وإذا كان الاتجاه في الوطن العربي قد إتخذ أحياناً صورة تجديد تلقائيّ نابع من مزاج الشاعر أو طبيعة موهبته، وأحياناً صورة خصومة حادة بين القديم والجديد، فإنه عند شعراء المهجر كان أميل إلى التلقائية المستجيبة لنفوس هؤلاء الشعراء وبيئاتهم الجديدة. فلم يكن في تلك البيئات من الشعراء التقليديين المرموقين من يمكن أن يمثل لديهم عائقاً في سبيل الظهور أو التجديد فيتخذوا من شعره محوراً لمعركة أدبية عنيفة كتلك التي دارت حول شعر شوقي وحافظ وغيرهما من الشعراء والأدباء، ولم يكن هناك من النقاد واللغويين من يستثير وجودُه حميتهم للهجوم على الشعْر التقليدي والدفاع عن نزعتهم نحو التجارب الوجدانية وما تقتضيه من تجديد في اللغة والأساليب. لذلك جرى تجديدهم في تيار هادىء إلا من دعوات نظرية مجردة ترفض الخضوع المطلق للتقليد وتدعو إلى لغة عصرية وأساليب لا تحتذي التراث احتذاء تاماً، وترى في التجارب الذاتية والتعبير عن العواطف المجال الصحيح للشعر الرفيع.

وقد بدأ بعض هؤلاء الشعراء نشاطهم الشعري على نحو لا يكاد ينبىء بما انتهوا إليه من تحول جعلهم رواداً ثم أعلاماً في حركة الشعر الوجداني الحديث، إلا في طبيعة بعض التجارب التي صوروها ولمسات يسيرة في بعض معجمهم وأساليبهم وصورهم. فقد أصدر ايليا أبو ماضي ديوانه الأول «تذكار الماضي» عام ١٩١١ بالاسكندرية قبل أن يرحل إلى المهجر، وهو يضم مجموعة من القصائد في الاجتماع والقصص والنسيب والوصف والرثاء والإخوانيات وغير ذلك من «أغراض» الشعر المألوفة التي لا تمثل اتجاهاً وجدانياً ظاهراً عند الشاعر.

على أننا نلمس في بعض قصائده القصصية ما رأيناه عند غيره من التفات إلى المواقف «الرومانسية» المعروفة وتصوير لمآسي الفقراء والمحبين وتحول المصائر وبطش القدر ومفاجآت الأحداث، وما يقتضي ذلك من بعض الصور البيانية التي تعبر عن عواطف الشخصيات أو ترسم جو القصة المادي والنفسي. من ذلك قصيدة له بعنوان «أنا هو»[١] تروي قصة فتاة تحطمت مركبة كانت تركبها مع غيرها من المسافرين.

---

(١) تذكار الماضي ص١٩.

فاضطرت أن تعبر الغابة في ظلام الليل مع واحد من رفاق السفر وقد سيطر عليها الخوف من قاطع طريق مشهور. وحين تبلغ مشارف الغابة وقد طلع الصباح تدرك أن رفيقها وحاميها لم يكن إلا ذلك الذي كانت تخشاه، ثم تكون المفاجأة الكبرى حين يكتشفان أنهما أخوان فرق بينهما الدهر بعد أن صرعت يد الغدر أباهما وشتتت شملهما منذ سنين!

وفي الديوان قصة أخرى ذات طابع عاطفي مسرف بالغ السذاجة بعنوان «مصرع حبيبين»[1] تروي عن فتى وفتاة متحابين يلتقيان فتنبىء الفتاة فتاها بأن فراقاً أبدياً يوشك أن يُضرب عليهما، فيموت الفتى لساعته من الجزع وتموت صاحبته على أثره من الكمد!

وقصة ثالثة عن فتاة سمعت طلقة رصاص في الظلام فهرعت تبحث عن مصدرها فرأت قتيلاً حسبته من تحب فأطلقت رصاصة صرعت من ظنته قاتله. ثم عرفت بعد ذلك أنها لم تقتل إلا صاحبها.»[2].

ويتراوح أسلوب هذه القصائد بين التوفيق في رسم أجواء القصة ولحظاتها النفسية في عبارات تقليدية محكمة إلى حد لا بأس به، وأبيات من النظم الركيك الذي ينبىء عن موهبة شاعر مبتدىء. فالشاعر يبدأ - مثلا - قصيدته «أنا هو» بوصف المركبة والمسافرين وصفاً يعتمد على المقابلة اللفظية المألوفة في الشعر القديم، وعلى التشبيهات والمجازات المعهودة، وإن ربطت ربطاً يسيراً بين الجو الخارجي والعالم الداخلي للشخصيات:

كانت قُبيل العصر مركبة
تجري بمن فيها من السَّفْرِ
ما بين منخفض ومرتفع
عالٍ، وبين السهل والوعر
وتخطُّ بالعجلات سائرة
في الأرض أسطاراً ولا تدري

---

(١) الديوان ص٢٨.

(٢) الديوان ص١٧.

سيـــارة في الأرض مـــا فتئـــت
كـــــالطـــــير من وكر إلى وكر
تـــأبـــى وتـــأنـــف أن يـــلمّ بهـــا
تعـــــــب وأن تشكو سوى الزجر
حملـــت من الركّـــاب كـــل فـــتى
حسن الرواء وكـــــل ذي قـــــدر
يتحـــــدثون ، فـــذاك عن أمـــــل
آت ، وذا عن سالـــــــــف العمر
يتحـــــــدثون ، وتلـــــــك سائرة
بـــــالقوم لا تلوي عـــــلى أمر
فكـــأنمـــا ضَرَبـــت لهـــا أجـــلاً
أن تلتقي والشمس في خـــــــدْر
حـــتى إذا صـــارت بـــداحيـــةٍ
مـــــدودة أطرافهـــــا صُفر
سقطـــت من العجـــلات واحـــدة
فتحطمـــت إربـــاً عـــلى الصخر
فتشاءم الركّـــــــاب واضطربوا
ممّـــــــــــا ألمّ بهم من الضُّر
وتفرّقوا بعـــــــد انتظـــــامهم
بـــــدداً ، وكم نظم إلى نـــــثر
والشمس قـــد سالـــت أشعتهـــا
تكسو أديم الأرض بـــــالتـــبر
والأفـــق محمّر كـــــأن بـــــه
حنقـــاً عـــلى الأيـــام والـــدهر
والقوم واجفـــــــــــة قلوبهم
قلَقـــاً كـــأنهمُ عـــــلى الجمر

لكننا لا نلبث أن نراه يهبط إلى نظم سيّء حافل بالتشبيهات والألفاظ التقليدية التي لا تناسب الموقف القصصي ، من مثل قوله :

قالت له: لم يبق من خطر
جمّ نحاذره، ولا نزر
أنظر فإن الصبح أوشك أن
يمحو ضياء الأنجم الزُّهر
وأراه دبّ إلى الظلام فهل
هذا دبيب الشيب في الشعر!
واسمع فأصوات الطيور علت
بين النقا والضال والسِّدر
قال الفتى: أوَ كنتِ في خطر؟
قالت له: عجباً.. ألم تدر؟
فأجابها: ما كان في خطر
من كان صاحبه الفتى «هنري»!
فتقهقرت فزعاً، فقال لها
لا تهلعي واصغي[1] إلى حرّ:
ما كنت بالشرير قط ولا الرجل
- الذي يرتاح للشر
لكنني دهر يجور على
دهر يجور على بني الدهر
بل إنني خطر على فئة
منها على خطر ذوي الضر
قتلوا أبي ظلماً، فقتلهمُ
عدل، وحسبي العدل أن يجري

ومن نماذج نظمه السيّئ قوله أيضاً من قصيدة «مصرع حبيبين»:

قال الفتى والدمع منتثر على
خدّيه: يا أسماء قولي ما جرى!

(١) كثيراً ما يخفف شعراء المهجر همزة الأمر من الفعل الرباعي حتى ليكاد ذلك يكون ظاهرة لديهم.

فتلفتتْ في الروض خيفةَ سامع
فكأنها الظبي الغرير إذا رنا
وترددت بكلامها، فكأنما
تبغي ولا تبغي التفوّه بالنبا
قالت، ودمع الحزن يخنق صوتها
وشت الحواسد عند من نخشى بنا
وغداً يعود الشمل منفصم العري
هذا هو الخبر اليقين بلا خفا
قد أنبأته بالفراق، وما درت
أن الفراق حِمام من عرف الهوى
فكأنما سهم أصاب فؤاده
وكأنه لما ارتمى طود هوى
أما الفتاة فراعها ما صار في
محبوبها، وكأنها ندمت على؟
جعلت تناديه بصوت محزن
فيجيبها كندائها رجع الصدى
حتى إذا قنطت دنت منه كما
يدنو أخو الداء العضال من الدوا
وحنت فحركت الفتى وإذا به
جسم ولكن لا حياة به ولا..
قد فارق الدنيا ففارقها الرجا
وهوت تعانقه ففارقت الوَرى!
قمران ضمهما التراب وما
- عرفتُ سواهما قمرين ضمهما الثرى!

ولا يختلف «وصف» الشاعر كثيراً عن هذه الأنماط التي تتراوح بين التوفيق المقبول والفشل البيّن، وتتسم في أكثر حالاتها توفيقاً بالاعتاد على ما ذكرناه من مقابلات لفظية سريعة ومجانسات يسيرة وتمهيد تقليدي للقافية وتشبيهات ومجازات مألوفة في الشعر القديم، وهي لا تنبىء عن إحساس حقيقي بالتجربة بقدر ما تدل على الاحتذاء

والتقليد. ولعل خير نماذجه في هذا الباب قصيدة أسماها «قصيدة الطبيعة» يقول فيها[1] :

روض إذا زرتـه كـئيبـا
نفّس عـن قـلبـك الكـروبـا

يعيـــد قلـــب الخـــليّ مُغْرى
وينسـي العـاشـق الحـبيبـا

إذا بكـــاه الغمـــام شقّـــت
مـن الأسـى زهـرهُ الجيـوبـا!

تلقـــى لـــديـــه الصفـــا ضروبـــا
ولست تلقـــى لـــه ضريبـــا

وشّاه قطر النـــدى فـــأضحـــى
رداؤه مُعْلَمـــاً قشيبـــا

فـمِـنْ غـصـون تميس تيهـا
ومـن زهـور تضـوع طـيبـا

ومـن طيـور إذا تـغنّـت
عـــاد المُغنّـــى بهـــا طروبـــا

ونـرجـس كـالـرقيـب يـرنـو
وليـس مـا يقتضـي رقيبـا

وأقحـوان يُـريـك درّا
وجلنـــار حكـــى اللهيبـــا

وجـدول لا يـزال يجـري
كـأنـه يقتفـي مريبـا

تسمـــع طوراً لـــه خريرا
وتـــارة في الـــثرى دبيبـــا

إذا ترامـــى عـــلى جـــديـــب
أمسى بـــه مربعـــا خصيبـــا

---

(1) الديوان ص٣٩.

أو يتجنـــى عـــلى خصيــب
أعـــاده قـــاحـــلاً جـــديبـــا
صـــحّ، فلو جـــاءه عليـــل
لم يـــأت من بعـــده طبيبـــا
وكـــل معنـــىً بـــه جميـــل
يعلّـم الشـاعـر النسيبـا
أرض إذا زارهـــا غريـــب
أصبـــح عن أرضـــه غريبـــا

وليس غزله بأحسن حالاً من قصه ووصفه، بل يجري أيضاً على سنن تقليدي، وإن أعوزه صقل القديم وأصالته. ومنه قوله من قصيدة طويلة كأنه يعارض فيها يائية المجنون بعنوان «جنة مشتاق»[1]:

إذا لم تكن لي آسيـــا أو مؤاسيـــا
فـــلاتَـــكُ لوّامـــاً، وذَرْني ومـــا بيـــا
فـــإني رأيـــت اللوم يـــذكي صبابـــتي
كـــذاك عهـــدت الزَّنـــد بـــالقـــدح واريـــا
ألا حبـــذا من سالـــف العيش مـــا مضى
ويـــا حبـــذا لو كـــان يرجـــع ثـــانيـــا
زمـــان كقلـــب الطفـــل صـــاف، وكـــالمنـــى
لـــذيـــذ، ولكن كـــان كـــالحـــلم فـــانيـــا
أحنّ إليـــــه في العشيّ وفي الضحـــــى
حنـــين غريـــب جـــاءه الشوق داعـــبـــا
ولولا أمور في الفؤاد أُسرّهـــــــا
جعلـــت عليـــه الـــدهر وقفـــاً لسانيـــا
خليـــليّ أعوام السرور دقـــائـــق
وأيـــامـــه كـــادت تكون ثوانيـــا

(١) الديوان ص٥٠.

وأجمل أوقـــات الفـــتى زمن الصبـــى
وخير الصبى ما كان في الحب ناميا

ونلاحظ في قصائد الشاعر الاجتماعية بذور النزعة التي نمت عنده في المهجر بعد ذلك، من ميل إلى التأمل في أحوال النفس والمجتمع. ويقترب أسلوبه في تلك القصائد من أسلوب الشعر القديم في معجمه وجهارة إيقاعه، وإن ظل بعيداً كذلك عن صقله وأصالته، كما في قوله[1]:

وإنْ سرى الجهــل في شعـــب فضعضعـــه
فـــالعـــلم خـــير دواء يصلـــح الخلـــلا
بحر لئن غـــاض مـــات الخلـــق من ظمـــأ
وكوكـــب تظـــلم الـــدنيـــا إذا أفـــلا
هو الجُراز الـــذي مـــا مسّه فلَـــل
وكـــل عضبْـــب ترى في حـــده فلـــلا
بـــلى، هو السيـــف لكن لا يريـــق دمـــا
وليس يكتمـــه غِمْـــد إذا نصـــلا
لولاه لمّـــا نر الأمواج حـــاملـــة
من الحـــديـــد جبـــالاً تحمـــل القلـــلا
من كـــل سابحـــة في اللـــج تحسبهـــا
ذا حـــاجـــة راح يعـــدو نحوهـــا عَجِـــلا
جزء من الأرض فوق المـــاء منتقـــل
فيـــه من النـــاس جزء بـــات مرتحلا
ولا القطـــار الـــذي أضحـــى يخُـــبُّ بنـــا
في كـــل فـــج يروض الحَزْن والسهـــلا
من كـــل مضطرب في الأرض ذي لجَـــب
يُنسيـــك منظره الأحـــداج والإبـــلا

وليس للشاعر في هذا الديوان الأول أية محاولات للتجديد في القصيدة، بل يقع كل

---

(١) الديوان ص٨.

شعره في إطار الشكل التقليدي المطرد القافية.

* * *

وأما الشاعر القروي رشيد سليم الخوري فشعره قبل هجرته تقليدي مصقول العبارة منساب الإيقاع يبشر بتلك الرصانة المعهودة في شعره بعد ذلك، وإن احتذى في تشبيهاته ومجازاته ومقابلاته أسلوب الشعر القديم، كما في هذه الأبيات التي قالها عن قطار أقلّه بين بيروت وزحلة عام ١٩١١[١]:

ونـاقـلي حيـث تحلو في الهوى نُقَـل
يمشي بـه الـدافعـان الشوق والأمـلُ
كـأنـه جبـل يمشي عـلى جبـل
يرسو إذا شاء طوراً ثم ينتقـل
مـا عـاقـه في السُرى برد ولا مطر
كـأن لطم الحيـا في وجهـه قُبَـل
يمشي الهويـنى كخودٍ نـاعس نهضـت
عنـد الضحـى لم يزل في جفنهـا ثقـل
مـا سار نحو الشآم المِيـلَ مكتمـلا
إلا وجفن الـدجـى بـالفجر مكتحـل
طوراً تخـفّ إلى استقبـالـه قُلـل
وتـارة تنثـني من دربـه قلـل

وللشاعر أبيات قالها في «سوق الغرب» عام ١٩١٣ قبيل سفره إلى المهجر عن «الشعرة البيضاء» تبدو فيها طبيعة الموهبة المبتدئة التي تسعى إلى الأصالة والابتكار فتقع في الصنعة الذهنية والتشبيهات التجريدية المتكلفة:

تبـدّت وميعـاد الشبـاب بعيـدُ
وجيش أمـانيّ الشبـاب عـديـدُ
ولا عجـبٌ أنْ ولّـد الفحمُ مـاسة
برأسي، وضغـطُ الحـادثـات شديـد!!

(١) الديوان ص٧١.

يلوح خـــلال الشعر نور بيـــاضهـــا
كمــا لاح في ليــل الخطوب رشيــد

كـــأن الشعور السُّود أعصرُ ظلمــــة
بــدا بينهـــا عصر أغرّ مجيــد

كـــأن سواد الفَوْد حــيرة جـاهـــل
تصــدى لهــا رأس أجــلّ سديــد

تجلــت عـــلى عرش الشبـــاب كسيّــد
حواليْــــه من سُود الشعور عبيــد

هكذا كانت البدايات الفنية لبعض هؤلاء الشعراء المرموقين، قبل هجرتهم، لا نكاد نجد فيه صدى يذكر لوجدانهم أو محاولة للتجديد في أسلوب الشعر وصوره، إلا ما رأيناه عند أبي ماضي من التفات إلى بعض المواقف العاطفية في قصصه، ومن تعبير يسير عن بعض اللحظات والأجواء النفسية. على أننا لا بد أن نذكر في هذا المقام أن هذين الشاعرين كانا ما يزالان في مطلع الشباب يغذوان مواهبهما برصيد من التراث في اللغة والأدب يجنح بهما الى التقليد. وقد كان أبو ماضي حين صدر ديوانه الأول في الواحدة والعشرين، وكان رشيد سليم حين نظم ما أوردناه له من شعر بين الرابعة والعشرين والسادسة والعشرين.

وقد تبدع بعض المواهب في مثل تلك الأعمار المبكرة، لكن موهبتي هذين الشاعرين قد نضجتا على مهل وتطورتا ببطء حتى بعد رحيلهما إلى مهجريهما في الشمال والجنوب.

وإذا صح ما ذكره رشيد سليم في مقدمة ديوانه عن شعوره قُبيل الرحيل، ولم يكن إعزازاً عاطفياً لذكريات بعيدة بعد أن تقدمت به السن وطالت به الغربة، فإننا نلمس فيه روحاً رومانسية خيالية حالة تربط بين الطبيعة والموسيقى والشعر وتميل إلى العزلة والتأمل. فقد كتب يقول[1]: « قبيل نهاية الدراسة في سوق الغرب بين منتصف حزيران ومنتصف تموز عام ١٩١٣ اصطنعت سُلّماً وأعددت في عب صنوبرة منفردة عن غابتها فراشاً علقت حواليه عودي وقنديلي. فكنت أروح إليه كل مساء أعزف ساعة وأطالع ساعة، ثم أنام توقظني العصافير مطلع الفجر فأهبط لأرتمي في حضن صعيد طيب أقلب عليه جسدي تقليباً، وأشم حصاه وترابه، وأبل قلبي الهيمان بمقدار كأس من الندى

(١) مقدمة الديوان ص٣٣.

أرتضِبَها من شفاهِ أُعَيْشابِه وأترحَّقُها من عيون أزاهيره! ثم أعدو ساعة في منعرجات جبلية تنحدر بي إلى جدول أبترد بذوب لجينه، وأعود الهوينى مجيلا طرفي بين برّ لبنان وبحره وسمائه، مالئاً جوانحي من نسمات أسحاره، ومتموِّناً من مناظره الساحرة أفلاماً أذخرها في حنايا صدري لأتعزى بعرضها على مخيلتي كلما خيم الحزن على مضجعي في ليالي غربتي الموحشة».

ويبدو أن حب رشيد سليم للموسيقى والعزف على العود منذ صباه كان موجهه الأول نحو التجديد والشعر الوجداني الحديث في المهجر، قبل أن يشغل نفسه بعد ذلك بقضايا الوطن والقومية. وقد لا يكون هذا الشعر على مستوى فني عال، لكنا نجد فيه مع ذلك لمسات من الوجدان وألواناً من التعبير تقربه من طبيعة الشعر الرومانسي في جانب من جوانبه حين يتشبث الشاعر بالماضي ويحن إلى مواطنه الأولى واصلاً بين مشاعره وبعض لحظات ومظاهر من الطبيعة ترتبط عادة بالحزن والحنين، وتقتضي تعبيراً شعرياً يتسم بالشجن الشفيف. ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان «الغريب والشمس».. نظمها ولحنها في الريودي جانيرو عام ١٩١٤[١]:

ربّـةَ النور جمالٌ وكمـالْ.... مـا أجـلّا!
مـذ بدا وجهك من خلف الجبال... وتجلى
مـال ظـل الليـل نحو الغرب، مـال... ثم ولى

شمس لبنان، انظري حال الغريب... وارحميهِ
واذكري كـل شروق وغروب... لـذويـه
أنـه صب، وتـذكـار الحبيب... ملء فيه

وإذا لُحـتِ بمينـاء «الوطـا»... مُسْتَحَمِّي
حيث يمشي إخوتي مثل القطا... خلف أمي
فـالثمـى عـنيَ آثـار الخطـى... أي لـثم!

ليتني أعلق يا ذات الضياءْ... بحبالكْ!
لتـدورْ بيَ آفـاق السماء... كهـلالـك
وأراهمْ كـل صبح ومساء... من هنالك

---

(١) الديوان ص١٠٩.

على أنه حين يتخلى عن ذلك الطابع الغنائي ، في تلك المرحلة الباكرة عقب هجرته ، يعود في شعره العاطفي إلى أسلوبه التقليدي برغم إطار « المقطوعة » الجديد ، فنرى في ذلك الشعر روح النظم وغلبة الذهن وانقطاع الصلة بين مقطوعات القصيدة ، وبعض ألوان من البديع والصنعة اللفظية غير الموفقة ، كما في قوله من قصيدة بعنوان « حب مجهول »[1] نظمها عام ١٩١٤ :

كـــأني قـــد خُلقـــتُ لكي أراكِ
فـــإنْ لم تطلعي فـــالكون قـــبرُ
أريـــد فـــلا أرى أحـــداً سواك
كـــأن الأرض ، الا منـــك قفـــر!
أحـــاول عنـــد مرآك التغـــني
بـــأشعـــار الهوى ، فيـــدق قلـــبي
وأسكـــت خـــافضـــاً رأسي كـــأني
غـــــلام راعـــــه نظر المربي
ويُمسي العود بـــين يـــديّ صبّـــا
لمسِّ أنـــامـــلي ، والحـــب داءٌ
ويغـــــدو قلبـــــه الخشبيّ قلبـــا
يجول اليـــأس فيـــه والرجـــاء
يَقربـــكِ الجمـــالُ لكـــل راج
فيـــدنو ، ثم يبعـــده الجـــلالُ
كـــأنـــك مـــاسة خلـــف الزجـــاج
تراهـــا العـــين لكن لا تنـــال
قرأت بوجهـــك الفتـــان سطرا
تنزَّه في البـــلاغـــة عن مزيـــد
حويـــت محـــاسن الأكوان طرا
فشخصـــك معجم الحسن الفريـــد!

* * *

(١) الديوان ص١٠١ .

أمّا إيليا أبو ماضي فنرى لديه تطوراً ملحوظاً في قصائد نشرها في مجلة الفنون بعد ظهور ديوانه الأول بسنوات قلائل. فقد أصبحت قصائده ذات البناء التقليدي أكثر رصانة وتماسكاً. ، وبدت في قصائده ذات النزعة الجديدة ملامح النضج وبعض السمات الفنية المعروفة في الشعر الوجداني كانت بواكير ذلك التطور البعيد الذي نلقاه في ديوانيه «الجداول» و«الخمائل». وقد كان الشاعر مشغولاً، في تلك الفترة الأولى من حياته بالمهجر، بقضايا وطنه، يُحلّها من نفسه محل التجربة الذاتية ويعبر عنها بالحدة واللوعة اللتين نلمسهما في تجارب الوجدانيين العاطفية.

ولعل أقرب قصائد الشاعر إلى النضج في الإطار التقليدي قصيدة له بعنوان «الشاعر والأمة»[1] يستنهض فيها همة العرب وينعي عليهم ضعف أمرهم وتفرق كلمتهم. وفيها نرى عبارة محكمة، تحسن بناء الصورة التقليدية المصقولة واستخدام الوسائل الفنية في الشعر القديم، من تمهيد موفق للقافية، إلى مزاوجة بين شطري البيت في البناء والإيقاع، إلى قواف محكمة تجيء ختاماً طبيعياً لا خلل فيه لبناء البيت كله. ومن نماذج هذا التوفيق قوله في مقطوعات من تلك القصيدة متحدثاً عن أسى الشاعر لما يشهد من حال أمته:

كـــــان فيهـــــا شاعر مشتهر
ذو قواف بينهـــــــــــا مشتهره
كلمـــــات هزت يـــــداه وترا
هزّ من كـــــــــل فؤاد وتره
تعس الحـــــظ، وهـــل أتعس من
شاعر في أمـــــــــــة محتضره!
يقرأ النـــــاظر في مقلتـــــه
ثورة ظـــــاهرة مستـــــتره
حـــائراً كـــالريـــح في أطـــلالها
بـــاكيـــاً والسحـــب المنهمره
وهي في أهوائهـــــا لاهيـــــة
وكـــذلـــك الأمـــة المستهـــتره

---

(١) مجلة الفنون سبتمبر ١٩١٦.

مـــــــا رأت مهجتـــــــه المنفطره
لا ، ولا أدمعـــــــه المنحـــــــدره

فشكـــــاه الشعر ممـــــا سامـــــه
وشكـــــاه الليـــــل ممـــــا سهره

ثم لمـــــا عبـــث اليـــأس بـــه
مـــزق الطـــرس وشـــج المحـــبرة!

أما شعره ذو النزعة العصرية فلعل خير نموذج له قصيدة طويلة على نظام المقطوعة بعنوان «أمة تفنى وأنتم تلعبون»[1] ، يبدؤها بذلك التساؤل الذي أصبح فيا بعد ظاهرة في الشعر المهجري الذي يستبطن وجدان الشاعر ويصور عالمه النفسي حافلاً بالاضطراب والبلبلة ، ويربط بين ذلك وعالمه الخارجي . ومن عادة هؤلاء الشعراء ـ كما سنرى بعد ـ إلحاحهم في هذا التساؤل وتقليبهم الأمر على أكثر من وجه ، معتمدين على الاستفهام المتتابع والنفي لما يُظَن أنه يمكن أن يكون جواباً لهذا الاستفهام ، وكأن الشاعر يريد أن يضفي بعض «الحركة الدرامية» في تعبيره عن هذا العالم الوجداني المضطرب . وهو في استفهامه ونفيه يبني صورته على كثير من التكرار لوجوه متقاربة من مظاهر الإحساس الواحد ، تتماثل فيه العبارات في بنائها وإيقاعها ، وتكثر فيه المترادفات أو الألفاظ المتقاربة الدلالة .

ويمضي الشاعر طويلاً في رسم صورة ذلك الوجدان المضطرب قبل أن يصرح بسر اضطرابه وجزعه فيربط بين حالته النفسية تلك وما يشهد من تفرق أمته وضعف أمرها ونستطيع أن نلمس تلك السمات الفنية التي أشرنا إليها ، في المقاطع الأولى من القصيدة :

أعَلَـــى عيـــنيَّ من الـــدمـــع غشاء؟
أم عـــلى الشمس حجـــاب من غمـــام؟
غـــاض نور الطرف أم غـــارت ذُكـــاء؟
لست أدري . . غـــير أني في ظـــلام!

مـــــا لنفسي لا تبـــالي الطربـــــا؟
أيـــن ذاك الـــزهـــو ، أيـــن الكَلَـــفُ؟

---

(١) المرجع السابق نوفمبر ١٩١٦ .

عجبـــاً.. مـــاذا دهـــاهـــا؟ عجبـــا!
فهـــي لا تشكـــو ولا تستعطـــف
ليتهـــا مـــا عرفـــت ذاك النبـــا
فـــالسعيـــد العيش من لا يعرف!

لا ابتسام الغيـــد، لا رقـــص الطـــلاءْ
يتصبّـــاهـــا، ولا شدو الحمـــام
بـــالكرى عـــني، وبي عنـــه، جفـــاء
أنـــا وحـــدي.. أم كـــذا كـــل الأنـــام؟

لا أرى لـــي مـــن همـــومي مهـــربـــا
فهي في هـــذا وذيـــاك الطريـــقْ
في الربـــى، فوقَ الربـــى، تحت الربـــى
في الفضـــاء الرحـــب، في الروض الأنيـــق
في اهتزاز الغصن، في نفـــح الصبـــا
في انسجـــام الغيـــث، في لمـــح الـــبروق

كلمـــا أومـــض برق أو أضـــاءْ
بـــتّ أشكو في الـــدجـــى وقـــع السهـــام
في ابتسام الفجر للمرضى شفـــاء
وابتسام الفجر لي فيـــه سقـــام!

على أن الصورة تختلف بالتدريج بعد أن يستقر هؤلاء الشعراء في مهاجرهم: فيجنح شعرهم شيئاً فشيئاً إلى اتجاه وجداني واضح ينتهي عند بعضهم إلى مشارف الرومانسية الكاملة، ويقف عند بعضهم موزعاً بين قديم التراث وجديد المعاصرة، مع اختلاف في المستوى الشعري حسب طبيعة الموهبة والثقافة. والحق أن هؤلاء الشعراء يختلفون في مستوياتهم الفنية اختلافاً بيّناً وإنْ كانوا جميعاً قد غدوا موضعاً لدراسات مستفيضة بوصفهم من شعراء المهجر الذين عُرفوا باتجاه وجداني وفنّي خاص. ولا يكاد أحد من الدارسين يفرق بين هذه المستويات أو يبين أيّهم الشاعر الموهوب وأيهم «ينظم» الشعر اتباعاً لاتجاه وجد نفسه منتمياً إليه. ذلك لأن الدارسين قد اهتموا في المقام الأول

بمضمون أشعارهم الوجدانية أو الرومانسية وبموضوعات قصائدهم وما يشتركون فيه من اتجاهات فكرية أو سمات نفسية. وقد انساق القليل ممن درسوا شيئاً من مقومات شعرهم الفنية وراء هذا الانتماء الجماعي فسلكوهم جميعاً في اتجاه فنيٍّ واحد متناسين ما بينهم من فروق واضحة.

ويبدو الاتجاه الوجداني عند رواد هذه الطائفة من الشعراء بأجلى صوره في نثرهم الشعري أكثر مما يبدو في بواكير أشعارهم، وبخاصة عند جبران خليل جبران في مقالاته وقصصه. ومن نماذج الاتجاه عنده هذه الصورة الرومانسية المألوفة في تصورها وتعبيرها للشاعر وغربته وتفرده[1]: أنا غريب في هذا العالم.. أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة، غير أنها تجعلني أن[2] أفكر أبداً بوطن سحري لا أعرفه، وتملأ أحلامي بأشباح أرضٍ قصيّة ما رأتها عيني.

أنا غريب عن أهلي وخلاني، فإذا ما لقيت واحداً منهم أقول في ذاتي: من هذا، وكيف عرفته، وأي ناموس يجمعني به، ولماذا أقترب منه وأجالسه؟

أنا غريب عن نفسي، فإذا سمعت لساني متكلماً تستغرب أذني صوتي. وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة باكية مستبسلة خائفة فيعجب كياني بكياني، وتستفسر روحي روحي، ولكنني أبقى مجهولاً مستتراً مكتنفاً بالضباب محجوباً بالسكوت.

أنا غريب عن جسدي، وكلما وقفت أمام المرآة أرى في وجهي ما لا تشعر به نفسي، وأجد في عيني ما لا تكنه أعماقي.

ثم يختم المقالة بقوله:

«أنا غريب في هذا العالم.. أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة وأنثر ما تنظمه، ولهذا أنا غريب، وسأبقى غريباً حتى تخطفني المنايا وتحملني إلى وطني».

وتبدو الروح الرومانسية مغلفة بأسلوب مليء بالتهويم والتجسيم في مقطوعة أخرى له بعنوان «أيها الليل» ذلك الموضوع الأثير عند الرومانسيين من الشعراء والكتاب، يقول فيها[3]:

---

(١) مجلة الفنون العدد الثالث يونيو ١٩١٣. وقد نشرت في أعماله.

(٢) هكذا وردت، وهي بعض ما يؤخذ على هؤلاء الكتاب والشعراء في اللغة والتعبير.

(٣) مجلة الفنون العدد الاول. ابريل ١٩١٣. وقد نشرت بعد في أعماله الكاملة ص٣٨٣.

« يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين . .
يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة
يا ليل الشوق والصبابة والتذكار .

أيها الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر ، المتقلد سيف الرهبة ، المتوج بالقمر ، المتشح بثوب السكوت ، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة ، المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم .

أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض!

أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية ، والنهار غرور يوقفنا كالعميان في عالم المقاييس والكمية .

أنت هدوء يبيح بصمته خفايا الأرواح المستيقظة السائرة في الفضاء العلوي ، والنهار ضجيج يثير بعوامله نفوس المنطرحين بين سنابك المقاصد والغرائب .

أنت عادل يجمع بين جنحي الكرى أحلام الضعفاء بأماني الأقوياء وأنت شفوق يغمض بأصابعه الخفية أجفان التعساء ويحمل قلوبهم إلى عالم أقل قساوة من هذا العالم .

بين طيات أثوابك الزرقاء يسكب المحبون أنفاسهم ، وعلى قدميك المغلفتين بقطر الندى يهرق المستوحشون قطرات دموعهم ، وفي راحتيك المعطرتين بطيب الأودية يُضِيع الغرباء تنهدات شوقهم وحنينهم ، فأنت نديم المحبين وأنيس المستوحدين ورفيق الغرباء والمستوحشين .

في ظلالك تدبّ عواطف الشعراء ، وعلى منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء ، وبين ثنايا ضفائرك ترتعش قرائح المفكرين . . . » .

على أن البداية الشعرية لم تكن بهذا البكور أو الوضوح ، وكانت تختلف تقليداً أو تجديداً حسب موهبة كل شاعر وثقافته .

وعلى قلة شعر جبران بالقياس إلى المعروفين من شعراء المهجر ، نراه من أسبقهم إلى الاتجاه الوجداني سواء في التجربة أو التعبير . وله قصيدة أسماها « حرقة الشيوخ »(١) يعبر فيها عن هذا الإحساس الباكر عند الشباب الرومانسي بالشيخوخة ، وينظر إلى

---

(١) مجلة الفنون العدد الثامن نوفمبر ١٩١٣ . وقد نشرت في أعماله الكاملة ص٦٠٠ .

الحياة تلك النظرة الرومانسية التي تراها مَعْبراً إلى الفناء قليل المسرات كثير العناء ، وهو بعدُ ما زال في الثلاثين.

والقصيدة ـ شأنها شأن كثير من الشعر الوجداني عند المهجريين ـ تعتمد في تصويرها على مزيج من الفكر والعاطفة في عبارات سهلة وإيقاع هادىء وأسلوب خال من المجاز والتشبيه المركّب أو المبتكر ، يقنع من التشبيه بالبسيط المألوف ، كتشبيه العُمر بالظل ، أو الماضي الذي محاه الزمن بحلم أو بسطر من كتاب خطّه الوهم ، أو الأيام السعيدة « بالزهور » والشقية بثلوج الشتاء :

يا زمان الحب ، قد ولى الشبابْ
وتوارى العمر كالظل الضئيلْ
وامّحى الماضي كسطر من كتاب
خطه الوهم على الطرس البليل
وغدت أيامنا قيد العذاب
في وجود بالمسرات بخيل
فالذي نعشقه يأساً قضى
والذي نطلبه ملّ وراحْ
والذي حُزناه بالأمس مضى
مثل حلم بين ليل وصباح
يا زمان الحب ، هل يُغني الأمل
بخلود النفس عن ذكر العهودْ؟
هل ترى يمحو الكرى رسمَ القبل
عن شفاه ملّها وردُ الخدود؟
أو يدانينا وينسينا الملل
سكرةَ الوصل وأشواق الصدود؟
هل يُصِمّ الموت آذاناً وعت
أنة الظلمْ وأنغام السكون؟
هل يُغشّى القبر أجفاناً رأت
خافيات القبر والسر المصون

ثم يتحدث الشاعر عن أيامه السعيدة التي مرت سراعاً دون أن يستمتع بها كما كان ينبغي لو أدرك حينذاك طبيعة الزمن ومرور الأيام فيقول:

تلــــك أيــــام تولــــت كــــالزهور
بهبوط الثلــــج من صــــدر الشتــــاء
فــالــذي جــادت بــه أيــدي الــدهور
سلبتــــه خلسة كــــف الشقــــاء
لو عرفنــــا مــــا تركنــــا ليلــــة
تنقضي بــــين نعــــاس ورقــــادْ
لو عرفنــــا مــــا تركنــــا لحظــــة
تنثــــني بــــين خُلوٍّ وسهــــاد
لو عرفنــــا مــــا تركنــــا برهــــة
من زمــــان الحــب تمضي بــالبعــاد
قــد عرفنــا الآن، لكن بعــد مــا
هتــف الوجــدان: قوموا واذهبوا
قــد سمعنــا وذكرنــا عنــدمــا
صرخ القــبر ونــادى؛ اقــتربوا

ويعتمد هذا الشعر في تعبيره المباشر على ما تضفيه عليه القوافي من إيقاع وعلى اتزان الصياغة وبنائها وعلى شيء من المقابلة اليسيرة بين الألفاظ والمعاني، وشيء من المماثلة والتكرار. فمن المقابلة قوله «فالذي نعشقه يأساً قضى، والذي نطلبه مل وراح؛ والذي حزناه بالأمس مضى، مثل حلم بين ليل وصباح؛ تلك أيام تولت كالزهور، بهبوط الثلج من صدر الشتاء؛ فالذي جادت به أيدي الدهور.. سلبته خلسة كف الشتاء».

وللشاعر قصيدة أخرى نشرت بعد ذلك بثلاثة أعوام أسماها «بالأمس»[1] لا تكاد تختلف في مضمونها وشكلها ومستواها الفني عن هذه القصيدة. فهو يعبر فيها عن ذلك الإحساس الغالب عند الوجدانيين بفناء الماضي واستحالة عودته وبشقاء الحاضر إذا قيس إلى الماضي وذكرياته السعيدة، وبغموض المستقبل المغلف في وجدان الشاعر بالشك

(١) مجلة الفنون ديسمبر ١٩١٦. وقد نشرت في أعماله الكاملة ص٦١٣.

والضباب. وتجري القصيدة على ذلك النحو الذي أشرنا إليه من اتزان العبارات ووضوح «المعاني» بما يقرب من النظم المباشر لولا إيقاع القوافي، ومنها هذه المقاطع:

كـان لي بـالأمس قلـب فقضى
وأراح النـاس منـه واستراحْ
ذاك عهـد من حيـاتي قـد مضى
بـين تشبيـب وشكوى ونواح
إنمـا الحـب كنجم في الفضـا
نوره يُمْحَـى بـأنوار الصبـاح
وسـرور الحـب وَهْـمٌ لا يـطـول
وجمـال الحـب ظـل لا بقـيمْ
وعهود الحـب أحـلام تزول
عنـدمـا يستيقـظ العقـل السليم
ليـت شعري هـل لِمَـا مرّ رجوع
أو معـاد لحبيـب وأليـفْ؟
هـل لنفسي يقظـة بعـد الهجوع
لـتريـني وجـه مـاضيّ المخيـف؟
هـل يعي أيلول أنغـام الربيـع
وعـلى أذنيـه أوراق الخريـف
لا، فـلا بعـث لقلـبي أو نشور
لا، ولا يَخضـرّ عـود المحفـل
ويـد الحصّـاد لا تحيي الزهور
بعـد أن تُبْرَى بحـدّ المنجـل!
شاخـت الروح بجسمي وغـدت
لا ترى غـير خيـالات السنـين
فـإذا الأميـال في صـدري مشت
فبعكّـاز اصطبـاري تستعـين
والْتَوَتْ منّي الأمـاني وانحنـت
قبـل أن أبلـغ حـد الأربعـين!

تلك حالي ، فإذا قالت رحيل:

مـــا عسى حـــل بـــه؟ قولوا الجنون

وإذا قـــالـــت: أيشفـــى ويزول

مـــا بـــه؟ قولوا ستشفيـــه المنون!

ونلمس في هذه المقاطع سمات فنية غلبت على كثير من أشعار هؤلاء الشعراء في المرحلة التالية ، كتلك السمة التي رأينا نموذجاً منها عند ايليا «أبو ماضي» من كثرة التساؤل الذي يقلب الإحساس على أكثر من وجه وبأكثر من عبارة تحقق في الصورة الشعرية توازناً بين الأشطار والعبارات وتكسبها رحابة سطحية لا عمق فيها ، لأن الشاعر لا ينمي فكرته أو إحساسه بل يدور حولها في تعبير مباشر. وسنرى تلك السمة واضحة كل الوضوح في قصيدة إيليا أبي ماضي المعروفة «الطلاسم» إذ يدور حول فكرة الشك ويقدمها بأكثر من وجه ، ولكن بنفس المنهج والأسلوب والخاتمة في كل مقطع من مقاطعها . على أن للشاعر بعد ذلك بسنوات أربع قصيدة قصيرة فريدة في خيالها وصيغتها الرومانسية ، رسم الشاعر فيها بخطوط قليلة سريعة كل تهويمات الحلم الرومانسي في ليل السكون والأسرار والبلابل والنجوم والأطياف. والقصيدة تخلو من المجاز والصور المركبة وتعتمد في إيحائها على العبارات المنسابة والتقسيم الموسيقي وحشد طائفة كبيرة من مدركات الحواس المتعة للسمع والبصر والشم والذوق ، وما وراء الحواس من عرائس الجن والحور . وهي تختلف عن سابقتها في أنها لا تجمع بين الفكر والعاطفة ، بل تكاد تخلص للحس وحده وهي بعنوان «أغنية الليل»[1]:

سكن الليـــــل ، وفي ثوب السكونْ	تختـــبي الأحـــلامْ
وسعـــى البـــدر ، وللبـــدر عيون	ترصـــد الأيـــام
فتعـــاليْ يـــا ابنـــة الحقـــل ، نزورْ	كرمـــــة العشاقْ
علّنـــا نطفي بـــذيـــاك العصـــير	حـرقـة الأشـــواق
اسمعي البلبـــل مـــا بـــين الحقولْ	يسكـــب الألحـــانْ
في فضـــاء نفحـــت فيـــه التلول	نسمـــة الريحـــان
لا تخـــافي يـــا فتـــاتي ، فـــالنجومْ	تكتم الأخبـــــارْ
وضبـــاب الليـــل في تلـــك الكروم	يحجـــــب الأسرار

(١) مجلة الفنون مارس ١٩١٧.. وفي أعمال الشاعر الكاملة ص٦٠٥ .

لا تخـــــافي ، فعروس الجن في كهفهــــا المسحورْ
هجعـت سكرى وكـادت تختفي عن عيون الحور
ومليـــــك الجن إنْ مرّ يروحْ والهوى يثنيـــــهْ
فهو مثـلي عـاشق ، كيف يبوح بـالـذي يضنيـهُ!

وليس في القصيدة كما نرى تلك العبارات المكتملة المتزنة ، المنطقية المعاني ، ومع تردد القوافي لا يغلب الإيقاع على الشعور في القصيدة ، بل نحس فيها بنغمة خافتة لعلها وليدة كثير من الألفاظ والعبارات التي توحي بالسكون والغموض والخفاء « سكن الليل ، وفي ثوب السكون ، تختبي الأحلام ، فالنجوم تكتم الأخبار ، وضباب الليل في تلك الكروم يحجب الأسرار ، فعروس الجن في كهفها المسحور هجعت سكرى وكادت تختفي عن عيون الحور » .

ونلتقي في تلك السنوات الأولى بشعراء عرفوا بين رواد الحركة الوجدانية في المهجر وأصبح شعرهم موضع عناية الدارسين لتلك الحركة ، منهم نسيب عريضة ورشيد أيوب وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة . وجميعهم يلتفتون في تجاربهم الشعرية إلى نفوسهم ويستنبطون وجدانهم ويصورون عواطفهم ، لكنهم يختلفون في مدى التقليد والتجديد والمستوى الفني حسب موهبة كل منهم وثقافته ودربته . على أنهم يكادون يشتركون جميعاً - في تلك المرحلة الأولى - في تذبذب المستوى من قصيدة إلى أخرى وفي داخل القصيدة الواحدة ، وكأنهم يتلمسون طريقاً وعراً يمهده الطموح والموهبة أحياناً وتعثر فيه الأقدام الهيابة أو العاجزة أحياناً أخرى ، وهم في ذلك مشدودون بين التراث الذي لا يسيطرون عليه سيطرة تامة ، والجديد الذي لم تتضح صورته لديهم بعد . ولعل ذلك يعود أيضاً إلى تلك النزعة الفكرية أو العقلية التي تغلب على تجاربهم فتنحو بشعرهم منحى ذهنياً ليس فيه حرارة العاطفة ولا انطلاق الوجدان ، وتدفع بالشاعر منهم أحياناً إلى اتخاذ موقف « الحكيم » بلا حكمة حقيقية . وهم ينطلقون في مواقفهم الفكرية من النظر في نفوسهم متسائلين عن سرها وحقيقتها ووضعها في الكون وصلتها بالناس . والطبيعةُ لذلك شاحبة الوجود في أشعارهم على نقيض كثير من الرومانسيين ، وهم لا يلتفتون إليها إلا التفاتاً عابراً لكي يربطوا بين مشهد من مشاهدها وبعض ما يدور في نفوسهم من شجن أو سرور ، وقلّ أن نجد لديهم - حتى في مرحلة نضجهم وازدهارهم - صوراً طبيعية مركبة يستغرق الشاعر في جمالها أو جوها ، وتلهمه ما نراه عند الرومانسيين من تجسيم .

ولعل خير نموذج لذلك قصيدة ميخائيل نعيمة المعروفة « من أنت يا نفس »[1]. فقد استخدم الشاعر فيها مشاهد الطبيعة بصورة « منهجية » إن صح هذا التعبير. إذ يبدأ كل مقطوعة بحديث عن نفسه مبيّناً وقْعَ أحد تلك المشاهد عليها ثم يختم المقطوعة مسائلاً نفسه: هل جاءت أو وُلدت أو انبثقت من ذلك المشهد.

وهكذا تنقسم الصورة في المقطوعة إلى قسمين لا يكاد يلمّ الشاعر بأولهما حتى ينتقل إلى الثاني ليربط بين الطبيعة والنفس، وتخلو من رسم حي للطبيعة لا يكون ذريعة للعجب والتساؤل والشك. وهذا الرسم «المنهجي» لا ينمو ـ كما ذكرنا ـ بالمعنى بل يقدمه على أكثر من وجه، على نحو يتوقعه المتلقّي دون أن يأتي الشاعر بجديد. وإذا ما خلص المتلقي من طرافة الموضوع ـ وجدّة التجربة حينذاك ـ فسيحس بشيء غير قليل من روح النظم والنثرية الواضحة. وإن كنا لا نريد أن نغض من قدر هذه الريادة في التجربة وبناء القصيدة في تلك المرحلة الباكرة. ويمكن أن نرى مصداق تلك السمات لو استعرضنا بعض مقاطع القصيدة:

إنْ رأيتِ البحر يطغى الموج فيه ويثورْ
أو سمعت البحر يبكي عند أقدام الصخور
ترقبي الموجَ إلى أن يحبس الموج هديرَهْ
وتناجي البحر حتى يسمع البحر زفيره
راجعاً منكِ إليهِ..
هل من الأمواجِ جئتِ؟

إنْ سمعتِ الرعد يدوي بين طيات الغمامْ
أو رأيت البرق يَفري سيفه جيش الظلام
ترصُدي البرق إلى أنِ تختطفي منه لظاه،
ويكفّ الرعد، لكن تاركاً فيك صداه..
هل من البرق انفصلتِ؟
أم مع الرعد انحدرتِ؟

إن رأيت الريح تذري الثلج عن روس الجبالْ
أو سمعت الريح تعوي في الدجى بين التلال

---

(١) ديوان همس الجفون، وقد نظمت عام ١٩١٧.

تسكن الريح، وتبقي باشتياق صاغيه[1]
وأناديك، ولكن أنت عني قاصيه.
في محيط لا أراه
هل من الريح وُلدتِ؟

إن رأيت الفجر يمشي خلسة بين النجوم
ويوشي جُبّة الليل المولّى بالرسوم
يسمع الفجر ابتهالاً صاعداً منك إليهِ
وتَخِرّي كنبيٍّ هبط الوحي عليهِ
بخشوعٍ جاثيه
هل من الفجر انبثقتِ؟

ثم يختم الشاعر مقطوعات القصيدة جميعاً مجيباً على تساؤلاته العديدة بقوله:

إيه نفسي! أنت لحن فيَّ قد رنّ صداه
وقّعتك يدُ فنّانٍ خفيّ لا أراه
أنت ريح ونسيم، أنت موج، أنت بحرُ
أنت برق، أنت رعد، أنت ليل، أنت فجر
أنت فيض من إله!

وقد تفلح هذه الطريقة في الإثارة العقلية المجردة، لكنها لا تنفذ إلى الوجدان إذ تخلو من الصور الشعرية الحافلة بالشعور واللمسات الفنية المبتكرة. وأجدى من تلك المشاهد المتعاقبة السريعة أن يستعرق الشاعر في وصف مشهد طبيعي مركب يبدع في تصويره وتجسيمه ثم يصله بنفسه أو يصل نفسه به على أي نحو يشاء، كما رأينا عند شيلي في أغنيته إلى الريح الغربية. وكما سنرى عند بعض شعراء الوجدان في الوطن العربي. ونحن لا نكاد نظفر بصورة شعرية جميلة من بين تلك المشاهد الطبيعية الكثيرة إلا في قوله «إن رأيت الفجر يمشي خلسة بين النجوم، ويوشّي جُبّة الليل المولي بالرسوم»[2].

---

(١) صحتها: مصغية

(٢) لشكسبير تعبير مماثل جاء على لسان «هوراشيو» أحد أشخاص مسرحية هاملت، يقول فيه: «... هذا هو الصباح في عباءته الشقراء يمشي على ندى ذلك التل المشرف هناك في الشرق». هاملت ص٥٦. ترجمة المؤلف.

ونستطيع أن نلمس بعض ما أشرنا إليه من تذبذب وعثرات عند هؤلاء الشعراء في قوله «تسكن الريح وتبقى باشتياق صاغيه، وأناديك ولكن أنت عني قاصيه».

ولا يبعد جبران هو الآخر كثيراً عن هذا المنهج في حديثه إلى نفسه، فهو يعتمد كذلك على المقطوعات المتشابهة البناء وإن خلت من التساؤل الذي شهدناه عند نعيمة وجنحت إلى التقرير والتعبير المباشر. ففي قصيدته «يا نفس»[1] يخاطب الشاعر نفسه مقرراً أنه لولا طمعه في الخلود لقضى على حياته بيده، وأنه لولا ما امتحن به من حزن وسقم لكان أعمى البصيرة لا يرى من الحياة إلا الظلام. ثم يمضي «فيبرهن» على الخلود عن طريق الإحساس الصادق تارة والبرهان المنطقي تارة أخرى:

يـــا نفس لولا مطمعي   بـالخلد، مـا كنـت أعي
لحناً تغنيه الدهور
بل كنت أنهي حاضري   قسراً فيغـدو ظـاهري
سراً تواريه القبور
يـــا نفس، لو لم أغتسل   بـالـدمع، أو لم يكتحـل
جفني بأشباح السقام
لعشت أعمـــى، وعـــلى   بصـــيرتي ظفر، فـــلا
أرى سوى وجه الظلام
يا نفس مـا العيش سوى   ليـــل إذا جَنّ انتهـــى
بالفجر، والفجر يدوم
وفي ظمـــا قلـــبي دليـــل   عـــلى وجود السلسبيـــل
في جرّة الموت الرحوم
يـــا نفس إن قـــال الجهول   الروحُ كـــالجسم تزول
وما يزول لا يعود
قولي لـــــه إن الزهور   تمضي، ولكنّ البـــذور
تبقى، وذا كُنْهُ الخلود!

ويبدو التقرير والنثرية واضحين في قوله «بل كنت أنهي حاضري.. لعشت أعمى

---

(١) مجلة الفنون يونيو ١٩١٦. الاعمال الكاملة ص٥٩٨.

وعلى بصيرتي ظفر ، فلا أرى وجه الظلام .. يا نفس إن قال الجهول : الروح كالجسم تزول ، وما يزول لا يعود » ولا نكاد نظفر بنفحة شعرية صادرة من الوجدان إلا في قوله « وفي ظمأ قلبي دليل ، على وجود السلسبيل ، في جرة الموت الرحوم » وإن كنا نحس بقلق في كل مقطوعات القصيدة لهذا الفصل السيء بين أجزاء الجملة الواحدة ، لتحكم القافية .

ولنسيب عريضة قصيدة عن النفس مزج فيها بين القلق الوجداني والتساؤل الفكري ، فصوّر سُهده ووحشته في القسم الأول من القصيدة ثم خلص من ذلك إلى التساؤل عن سر قلق نفسه ووحشتها عارضاً ألواناً من الفروض تتراوح بين نزوع إلى الخيال المحال وطموح إلى « ما خلف اللثام » من أسرار وحنين إلى عالم الأرواح المثالي .

والقصيدة ـ كسابقتيها ـ يغلب عليها الإيقاع السريع والقوافي المتتابعة التي لا تلائم التأمل الروحي والفكري ، لكن الشاعر يحاول أن يعوض ذلك بما يشبه الحوار الدرامي بينه وبين نفسه وإن ظل هو السائل والمجيب معاً : يلقي السؤال إلى نفسه ثم يجيب هو في صيغة تساؤل آخر :

يـا نفس مـالـك فـي اضطـرابْ
كفريسـة بـين الـذئـابْ
هــلاّ رجعـت إلى الصواب
وبَـدلْـتِ رَيْبَـكِ بـاليقـين؟
أحمامـة بـين الريـاح
قـد ساقهـا القـدر المتـاح
فـابتـلّ بـالمطـر الجنـاحْ
يـا نفس مـالـك ترجفـين؟

ونلاحظ أثر القافية في صياغة الشاعر ، في قوله « مالك في اضطراب . كفريسة بين الذئاب » فإن الاضطراب أضعف كثيراً من أن يعبر عن فزع الفريسة وألمها وهي بين الذئاب ، وفي قوله « فابتل الجناح » فإن مجرد ابتلال الجناح لا يمكن أن يصور محنة « حمامة بين الرياح ، قد ساقها القدر المتاح » .

وقد يحاول الشاعر أن يغطي على تدفق الإيقاع بشيء من المجاز ، لكنه قل أن يوفق

إلى مجاز مبتكر، بل يستخدم أحياناً استعارات مألوفة لا تناسب ما يصور من إحساس، أو يجسم المعنى أحياناً أخرى تجسيماً غير مقبول، كما في قوله:

قـــد نـــام أربـــاب الغرامْ
وتـــدثروا لُحـــف السلامْ
وأبَيْـــتِ يـــا نفس المنـــام
أفـــأنـــت وحـــدك تشعرين!
والليـــــل مرّ عـــــلى سواكْ
أفمـــا دهـــاهم مـــا دهـــاكْ؟
فـلـمَ التمـرد والعـراك؟
مـــا سـور جسمـي بـالمتـــين!

فقوله «وتدثروا لحف السلام» ـ خضوعاً للإيقاع والقافية بعد تعبيره غير الشعري «أرباب الغرام» ـ يصور السلام على نحو سطحي شكلي أعجز من أن يعبر عما أراد من سكينة وسلام نفسي، وقوله «ما سور جسمي بالمتين» تجسيم بادي الغلظة للتعبير عن بنية الجسد.

وحين ينتهي الشاعر في القسم الثاني إلى ما يشبه التساؤل الفلسفي أو الصوفي، يسلك المنهج السابق الذي لاحظناه في القصائد السالفة من إيراد المعنى أو الإحساس على أكثر من وجه دون أن ينمو أو يتركب، بل تصبح الصيغة اللفظية وإيقاع الوزن والقافية العنصرين الأساسيين للصورة الشعرية:

أسَبَتْـــكِ أرواح القتـــامْ
فـأرتْـكِ مـــا خلـف اللثـامْ
فطمعـــــت فـــيما لا يرام؟
يـــا نفس كم ذا تطمحـــين!
أصعـــدت في ركـــب النزوعْ
حـــتى وصلـــت إلى الربوعْ
فـــأتـــاك أمر بـــالرجوع؟
أعـــلى هبوطـنـك تـــأسفـــين!

أم شاقـك الـذكر القـديمْ
ذكرُ الحمـى قبـل السديمْ

فوقفـتِ فـي سجـن الأديـم
نحـو الحمـى تتلفتـين

أأضعـتِ فكـراً فـي الفضـاءْ
فتبعْتِـه فـوق الهـواءْ

فنـأى وغلغـل في العـلاء
فرجعـت ثكـلى تنـدبـين!

أسلكـت في طرق الخيـال
دربـاً يقود إلى المحـال

فحططـتِ رحلـك عنـد آلْ
يمتـصّ ريَّ الصـادرين

أعشقـتِ مثلـك في السماءْ
أختـا تحنّ إلى اللقـاءْ

فجلسـتِ فـي سجـن الرجـاء
نحـو الأعـالـي تنظريـن

وقد يوفق الشاعر إلى صورة مركبة ولكنه لا يفلح في ربطها بما يريد من معنى وإحساس فيظل جزءا الصورة منفصلين، مختلفين في المستوى الفني كقوله مثلاً:

أرأيـت بيـت العنكبوتْ
وذبـابـة فيـه تموتْ

رقصـت عـلى نغم السكوت
ألمـاً، فـلم يُغنِ الطنـين

ثم قوله عاقداً الصلة بين هذه الصورة وقلبه:

فكـذاك في شرَك الرجـاء
قلـبي يلـذّ لـه الغنـاءْ

مـا ذاك شدوا بـل رثـاء
يبكي بـه الألم الـدفـين

ونلتقي وظاهرة وجدانية أخرى في بدايات هؤلاء الشعراء، هي إحساسهم بوطأة الحياة والناس وتمنيهم أمنيات خيالية تنأى بهم الى عالم جميل من السلام أو الحرية أو الجمال. وهي أمنيات مألوفة في الشعر الرومانسي الأوربي وفي الشعر العربي الوجداني، يلتمس الشاعر فيها هذه المعاني في آفاق الطبيعة ومشاهدها، ويتخذ من بعض عناصر الطبيعة وأحيائها رموزاً لها، كالطير والريح والموج والشعاع والفراش وغيرها مما يوحي بالحرية والانطلاق والسلام والجمال. ومن شأن هذه الرموز أن تغري الشاعر بالافتتان في رسم صورة مركبة للأمنية يحمّلها كل إحساسه بما تحمل من رمز، وهي لهذا معرض لكثير من تجسيم المشاعر أو المعنويات تجسيماً يفوق المجاز البسيط والاستعارة المألوفة.

على أن شعراء المهجر - شأنهم في ذلك شأن كثير من نظائرهم في الوطن العربي - لا يقنعون في الأغلب بأمنية أو أمنيتين حتى يتاح لهم بسط الصورة وتعميقها قدر الطاقة، بل ينتقلون من أمنية الى أخرى كما كان يفعل الشاعر العذري القديم، وإنْ تميزوا عنه بشيء من الإفاضة والتحليل. وقد يسوقهم تتابع الأمنيات إلى شيء من التناقض النفسي فتصبح القصيدة مَجْمعاً لكثير من الحالات النفسية المتناقضة، من رغبة في السلام، إلى نزوع نحو الانطلاق والتمرد، أو طموح إلى الحياة الروحية الخالصة أحياناً والمادية الصماء أحياناً أخرى. ومن نماذج ذلك الاتجاه قصيدة لنسيب عريضة بعنوان «أماني»[1] يقول في بعض مقاطعها:

ليتني كنت طائراً أتفلّى
في فضاء الحقول، فوق التراب
أركب الريح تارة، ثم أعلو
في فيافي المجهول خلف السحاب
وأرى النور صافياً يتجلى
لم يَحُطْه تكاثف بنقاب
وطني الروض، والأزاهر غيد
غازلتني فكدت أنسى صوابي
لا أبالي بزرع قوت وحصد
أو بجمع الأموال مثل المرابي

---

(١) مجلة الفنون أبريل ١٩١٣ بتوقيع «أليف».

لا ، ولا أعتني بإرضاء قوم
شيّبوا لِلفتى زمان شبابي

أو بإرضاء غادة لا تبالي
همُّها البَذْرُ وانتقاء الثياب

أو بقسري نفسي ليرضي صديقي
وهو كالطفل مسرع في الغياب

ليتني كنت نسمة من رياح
عاصفات تثور فوق السحاب

أحمل البرد والسحاب بحرّ
لشجيّ ملقى بنار العذاب

أطرد السحب وابلات لأرض
عطشت نحو قطرة من شراب

وأكون البريد في الحب إذ
أنقل كتب الأشواق للأحباب

حينما أشتهي أهبّ بلطف
لاثماً خدّ غادتي باغتصاب

طائفاً حولها أحوم عليها
باحتراس ، مغالباً للتصابي

ليتني كنت موجة تتهادى
باندفاع في عمق عمق العباب

باندفاع بلا قرار وعزم
ثابت بين هجمة وانقلاب

إنّ في العمق مسرحاً لفؤاد
طلب البعد عن حياة العذاب

ولأهل الخيال هيكل سرّ
يُحرَق الحُبّ فيه كالأطياب

وبنات البحر يعزفن فيه
مغريات بمنظر خلاب

يتـــلاعـــبن بـــالقلوب لعنـــج
مغضيـــات عن مطلـــب الآداب
هـــن يمنحـــن صبهـــن كثـــيرا
ليـــت في الأرض كنّ يـــا أصحـــابي

وقد استطاع الشاعر حين ابتعد عن العبارات القصيرة الموقعة أن يتمهل عند صورة فيبنيها بناء مركباً ممتداً لا ينطلق من الاعتاد على الألفاظ بقدر انطلاقه من الإحساس والخيال. على أننا نلاحظ أن الشاعر يوفق إلى حد لا بأس به حين يمضي في صورته الخيالية وأمنيته البعيدة، لكنه يسقط حين يربطها بواقعه الذي يتطلع إلى الفرار منه، إذ يعود إلى التعبير التقريري الهابط، كما نرى في الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطوعة الأولى «لا أبالي بزرع قوت وحصد.. أو بقسري نفسي ليرضي صديقي».

ولعلنا نلاحظ ما أشرنا إليه من تذبذب في المستوى عند هؤلاء الشعراء حتى في داخل القصيدة الواحدة، فبينما نراه يرسم صوراً خيالية موفقة في قوله «ولأهل الخيال هيكل سر، يحرق الحب فيه كالأطياب، وبنات البحر يمرحن فيه، مغريات بمنظر خلاب» إذ نراه يقول في نثرية هابطة «مغضيات عن مطلب الآداب.. هن يمنحن صبهن كثيراً». وقريب من هذه النثرية قوله «أو بإرضاء غادة لا تبالي، همها البذر وانتقاء الثياب.. غازلتني فكدت أنسى صوابي.. لاثماً خد غادتي باغتصاب.. طائفاً حولها أحوم عليها، باحتراس مغالباً للتصابي».

ويبدو ما تفضي إليه كثرة الأمنيات وتتابعها من تناقض بين ما ترمز إليه من أحوال نفسية، في قول الشاعر في مقطوعة من مقطوعات القصيدة:

ليتـــــــني كنـــــــت صخرة من صخور
عـــــابسات في الطود بـــــين الروابي
صـــــامتـــــاً، لا مُـــــدلّساً كـــــل غـــرّ
إنّ تلـــك الصخـــور ليســـت تحـــابي!
ثـــابتـــاً لا يهزنـــي سيـــل ليـــل
أو ريـــاح المضيـــق بعـــد الغيـــاب
فـــأرى كـــل مـــا يصـــير بصـــبر
وجمود يفـــلّ كـــل مصـــاب

فمثل هذه الأمنية التي تطمح إلى أن يواجه الشاعر الحياة في ثبات وجمود، لا تلائم تلك الأمنيات الخيالية الجنحة التي يتمنى في بعضها أن يكون « .. في الأثير شعاعاً مائساً في السماء دون غياب ». ولعلنا نلاحظ تعثر الشاعر في تلك المقطوعة إلى حد تبدو فيه دون سائر مقطوعات القصيدة.

ولرشيد أيوب قصيدة بعنوان « ليتني »[1] يتمنى فيها أمنيات مماثلة، وإن مزج بين الطموح إلى المعرفة، والرغبة في الحياة الفطرية الحرة في أرجاء الطبيعة، فهو يتمنى في بعض المقطوعات لو كان قد أدرك معنى المشيب وهو بعد في شرخ الشباب، أو لو أنه كان كموسى الكليم يستطيع أن يناجي الله فيستضيء بنور قربه، ويتمنى في مقطوعات أخرى لو كان راعياً في المروج أو معتزلاً في الرياض:

ليتـــني في الحقـــل أرعـــى الغنمـــا
صـارفـاً عمـري سمـيراً للنجـومْ
خـاليـاً مـن كـل هـمّ مثلمـا
غَنَمـي قـد جهلـت معنـى الهمـومْ

فـــإذا هبّـــت ريـــاح وهمـــى
مطـر، وانتشـرت فـوقـي الغيـومْ
أنفـــخ الشبّـــاب، أشدو طربـــاً
وقطيعـي سائـر فـي أثـري
لسـت أخشـى مـن غـراب نعبـا
آمنـاً، لـم أدر معنـى الحـذر

ليتـــني في روضـــة عنـــد الغـــديرْ
بـــاعتزال عن جهـــادي في الوجودْ
مصغيـاً كُلّـي لـذيّـاك الخريـر
وهـو يتلـو مـن أنـاشيـد الخلـود
مـا أُحَيْلَـى القلـب في الـدنيـا، كسير
فهـو عنـوان لمـن يرعـى العهـود

---

(١) الايوبيات ص٢٠ وقد نشر الديوان عام ١٩١٦.

رقّ حـــتى كلمـــا هبـــت صَبـــا
حملتــه مــعْ نسيــم السَّحَــر
وهــو يتلــو بـــاكيـــاً منتحبـــاً
يـــا زمـــان الحـــب تحت الشجــر

والقصيدة تعتمد على إيقاع يشبه إيقاع الموشحة، ولعل قوله « يا زمان الحب تحت الشجر » يذكرنا بقول لسان الدين بن الخطيب: « يا زمان الوصل بالأندلس ».

ونلاحظ هنا أيضاً تذبذب الشاعر بين بعض التوفيق، والتعثر والهبوط إلى نثرية واضحة، كما في قوله: « ما أحيلي القلب في الدنيا كسير، فهوَ عنوان لمن يرعى العهود » وقوله: « لست أخشى من غراب نعبا، آمناً لم أدر معنى الحذر ».

وقد ذكرنا أن هؤلاء الشعراء لا يلتفتون كثيراً إلى مشاهد الطبيعة لذاتها، بل لكي يربطوا ربطاً سريعاً بينها وبين بعض أحاسيسهم أو لحظاتهم النفسية. وقد يرسم أحدهم صورة مستقلة لمشهد طبيعي وفي خاطره أن يربطه بعد ذلك بجانب من جوانب وجدانه، فلا يلتفت في المشهد إلا لما يتسق مع هذا الجانب بحيث يصبح المشهد معادلاً لشعوره النفسي، أو كأنه ركن لتشبيه كبير، أحد طرفيه الطبيعة، ووجدان الشاعر طرفه الثاني.

وقد يقع الشاعر نتيجة لذلك في كثير من العثرات الفنية لإلحاحه على النظر إلى الطبيعة من تلك الزاوية النفسية الخاصة وإخضاع كل عناصرها لكي تصبح رموزاً لمشاعره. من ذلك قصيدة لنعمة الحاج بعنوان « مرورالعاصفة »[1] يرسم في جزئها الأول صورة للعاصفة، ثم يربط بينها وبين ما في نفسه من عواصف في جزئها الثاني:

أرأيـــــت البحر يرغي مزبـــــدا
موجُـــــه يحكي جبـــالاً زاحفــــه؟
وجبـــين الأفـــق في لون الـــدجـــى
وعيون السحـــــب تهمي واكفـــــه
وحسام الـــبرق قـــد شق الفضـــا
وكُرات الرعـــد تـــدوي قـــاصفـــه

(١) مجلة الفنون ديسمبر ١٩١٦.

وهزيز الريح يعلو صافرا
تهلع الأكباد منه واجفه
وكأن الغاب جند في وغى
وعلى طعن وحرب عاكفه
ووحوش البر في أوكارها
وذوات الريش باتت خائفه
وعلى الجو نقاب قاتم
وعلى الأرض سيول جارفه
قوة عمياء يُعيي حدُّها
ساعةً فيها تهب العاصفة
هكذا نفسي، لقد مرت بها
عاصفات في الليالي السالفه
حين كان الحب دوحاً مزهراً
وله امتدت ظلال وارفه
إذ فؤادي راقص وجداً على
صوت آلات الأماني العازفه
وبنفسي نزعات للهوى
تتوالى كالبروق الخاطفة
وأنا الآن وقد ولّى الصبا
وعَدَتْني عاصفات العاطفه
سكنت نفسي وكفّت مثلما
تسكن الأرياح بعد العاصفه

فالشاعر في الجزء الأول من القصيدة « يمرّ » على مشاهد الطبيعة التي يمكن أن تتصل بمعاني العاصفة، واحداً واحداً، مكتفياً بالإشارة السريعة إلى مظهر العاصفة فيه. ومع كثرة إشارة شعراء المهجر إلى « الغاب » لا نجد لديهم وصفاً للغاب نفسه وعوالمه الواقعية والخيالية وألوان الجمال والرهبة فيه، لكنه يصبح لديهم مجرد رمز للحياة أو المجتمع أو الفطرة. والغاب في هذه القصيدة مجرد « جزئية » صغيرة من أجراء الصورة المتتابعة السريعة وليس إلا « جنداً في وغي ».

ونلاحظ ضعف الصياغة في القصيدة بوجه عام، ولعلّ ذلك يرجع في المحل الأول إلى مستوى الموهبة عند الشاعر، لكن من أسبابه كذلك هذا الفصل بين جانبي الصورة وحشد كل مشاهد الطبيعة وإخضاعها لجو نفسي واحد، مما يضطر الشاعر أن يتم البيت « حيثما اتفق » ما دام لا يمنح خياله فرصة الاستغراق في الصورة أبعد من شطري البيت الواحد. ومن نماذج الضعف الواضح في بناء العبارة قوله « وكرات الرعد تدوي قاصفة.. وعلى طعن وحرب عاكفة.. وذوات الريش باتت خائفة ».

والذي يمعن النظر في شعر هؤلاء الشعراء في تلك المرحلة الباكرة وما بعدها يرى أنهم لم يكونوا من ذوي الخيال البعيد، أو أنهم كانوا يكبحون جماح خيالهم كلما أراد أن ينطلق، بزمام من العقل و « الاتزان ». وشعرهم لذلك واضح « الفكرة » خالٍ - في الأغلب - من تهويمات الوجداني الرومانسي أو جسارته تلك التي تقيم علاقات جديدة أو جريئة بين الأشياء. وقد اعتمدوا - في تلك المرحلة الأولى على الأقل - اعتماداً أساسياً على التجديد في الشكل والقافية والأوزان القصيرة فحدّ ذلك من انطلاق خيالهم ومن قدرتهم على بناء جمل شعرية مركبة ممتدة، كما ذكرنا من قبل.

وينطبق ذلك المنهج على تجربة الحب - وهي قليلة الشأن عندهم - فتبدو في أشعار بعضهم على ذلك النحو السريع المنغم، في نظام المقطوعة ذات النظام المطرد، كما في قول نعمة الحاج أيضاً، من قصيدة بعنوان « رسول الروح »[1]:

نــأى فغــدوت مكتئبــاً	أعــاني الهم والكَرَبــا
وفــات القلــب مــا طلبــا	ولكــني أعلّلــهُ
أبيــت أراقــب الشهبــا	وأفكر بــالــذي ذهبــا
وعنــدي للحبيــب نبــا	فكيــف إليــه أُوصلــه؟
خُفوق النجم يخــبره	بمــا في القلــب أضمره
وهــذا البــدر منظره	يــذكّرني فــأسألــه
وشوقي كيــف ينكره	فؤاد كــان يــذكره
بِلَيْــلٍ بــتّ أسهره	سألــت البــدر ينقلــه

والأبيات لا تنبىء بشعور صادق ولا إحساس عميق، وهي خالية من أية صورة شعرية موفقة، قريبة من نظم المبتدئين.

(١) مجلة الفنون سبتمبر ١٩١٦.

ولدينا من ثمار هذه المرحلة الأولى بعض دواوين كاملة يمكن أن تقدم صورة واضحة لطبيعة شعر هؤلاء الشعراء في التجربة والتعبير، كديوان «همس الجفون» لميخائيل نعيمة، وهو يتضمّن قصائد نظمت بين عامي ١٩١٧، ١٩٣٠ وسنكتفي منها بدراسة ما يدخل في نطاق تلك المرحلة، حتى عام ١٩٢٠. وديوان رشيد أيوب «الأيوبيات» وقد صدر عام ١٩١٦. و«ديوان إيليا أبو ماضي» وقد نشر عام ١٩١٧.

وقصائد نعيمة تنبع من عالمه النفسي الداخلي دون أن ترتبط بتجربة خاصة من الحياة، بل تصور لحظات نفسية مطلقة، من الكآبة أو الشك أو الحيرة أو التأمل، يكون العالم الخارجي فيها محض «إثارة» للحديث عن عالم الشاعر الباطني. ففي النهر المتجمد ـ أولى هذه القصائد ـ يتخذ الشاعر من النهر المتجمد وسيلة للحديث عن قلبه مقارناً بين حالَيْه في الشتاء والربيع عاقداً بين قلبه والنهر صلة في الحالتين.

والقصيدة تقوم على التضاد والتماثل في آن معاً، فهي تتضمن صورتين متقابلتين للنهر: أولاهما وقد جمد ماؤه وانقطع خريره وجفّت من حوله الحدائق والأزهار والأشجار وجفَتْه الطيور، إلا الغربان، والثانية وقد ردّ عليه الربيع ماءه السلسال وأمواجه النقية وأزهاره البديعة وأشجاره الخضر. ثم صورة مماثلة للنهر، هي قلب الشاعر، وهي الأخرى تتضمن مثل تلك المفارقة بين حاليه في الربيع والشتاء. والشاعر يستقصي الصورة في كلتا الحالين معتمداً على التقابل بين الأمس واليوم في لمسات سريعة متعاقبة تزيد من اعتماد الصورة على المفارقة والتضاد، ولا يكاد يلتفت إلى تصوير الوجود الخارجي للنهر وقد جمد ماؤه وأحاطت به الثلوج من كل جانب، فإن ذلك لا يعنيه في شيء وهمُّه أن يصور المماثلة بين النهر وقلبه من خلال تلك الألوان العديدة من التناقض.

إن ما يهم الشاعر هو «حال» النهر لا هيئته أو وجوده كمشهد من مشاهد الطبيعة، والطبيعة لا تعنيه إلا بمقدار ما تُعينه على تصوير إحساسه بالتحول. لذلك يندفع الشاعر منذ البداية مخاطباً النهر متسائلاً عن حاله وهل انقطع خريره لنضوب مائه أو لما أصابه من هرم، ثم يجيب هو نفسه عن تساؤله بمقارنة بين حال النهر بالأمس واليوم، يغدو النهر فيها رمزاً لذلك التحول من خلال تعبيرات موجزة تدل على حالات نفسية قبل أن تكون تصويراً لمشهد طبيعي. وتنفصل تلك الصور الموجزة بعضها عن بعض بتوافٍ مزدوجة أكثرُها ساكن، فتصبح كل منها مقطوعة الصلة بالأخرى وكأنما ختمت القافية عليها:

يا نهر، هل نضبت مياهك فانقطعتَ عن الخريرْ

أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسير؟

بالأمس كنت مرنّماً بين الحدائق والزهور

تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور

بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع في الطريقْ

واليوم قد هبطت عليك سكينة اللحد العميق

بالأمس كنتَ إذا أتيتُك باكياً سلّيتني

واليوم صرتَ إذا أتيتك ضاحكاً أبكيتني

بالأمس كنتَ إذا سمعتَ تنهدي وتوجّعي

تبكي، وها أبكي أنا وحدي، ولا تبكي معي!

ولعلنا نلحظ هنا - مرة أخرى - ما يقع فيه هؤلاء الشعراء أحياناً من عثرات في التعبير، في قوله « بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع في الطريق »، ثم في التصوير حين يقارن الأمس باليوم في البيت التالي « واليوم قد هبطت عليك سكينة اللحد العميق » فإن الصورتين غير متقابلتين كما أراد الشاعر، وإنما تصحّ المقارنة لو أتبع البيت الأول - على نثرية تعبيره - بما يدل على العجز أمام الموانع، والتوقف عن المضي في السير.

ويفيض الشاعر في الحديث عما أصاب مظاهر الطبيعة الجميلة حول النهر من تغير ملمّاً إلماماً سريعاً أيضاً بكل مظهر ليكتمل منها جميعاً رمز لما في نفسه من إحساس، متخذاً من الشتاء رمزاً تقليدياً للموت غير ملتفت إلى ما قد يكون فيه من معان أخرى يجد الشاعر فيها ألواناً من الجمال والبهجة، شأنه شأن الناس حين يمارسون بعض متع الشتاء أو يطربون لجماله الخاص. ذلك لأن النهر والشتاء والطبيعة - كما قلنا - ليست عند الشاعر سوى حوافز للتعبير عما في كوامن نفسه عن طريق التضاد والتماثل.

ويقع الشاعر مرة أخرى في بعض النثرية إذ يعتمد على « تكامل » أجزاء الصورة بدل أن يستقصي كل جزء ويستجيب لما قد يوحيه إليه من معنى أو خيال:

ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمالْ

يجثو كئيباً كلما مرت به ريح الشمال

والحور ينـدب فوق رأسك ناثراً أغصانهُ

لا يسرح الحسّون فيه مردداً ألحانه

تأتيه أسراب من الغربان تنعق في الفضا

فكأنها ترثي شباباً من حياتك قد مضى

وكـأنهـا بنعيبهـا عنـد الصبـاح وفي المساء
جوق يشيّـع جسمـك الصـافي إلى دار البقـاء

وفجأة يبدأ الشاعر في نفض تلك الصورة الفاجعة بتفاؤل مباشر، متعجلاً نفي ما أورد من مشاهد الجمود والفناء، فلا يحسن التعبير عن انقضاء الشتاء في قوله «لكن سينصرف الشتا وتعود أيام الربيع» ويقع في النثرية والتعبير المنظوم المباشر في قوله «والحور ينسى ما اعتراه من المصائب والمحن». وهو يرسم أجزاء صوره في عبارات مرسلة ليس فيها من المجاز والتشبيه إلا أيسَرُه وأكثره وروداً في مثل هذا المقام، باستثناء تعبيره الجميل الذي يقترب فيه من التجسيم «والشمس تستر بالأزاهر منكبيك العاريين»:

لكن سينصرف الشتـا وتعود أيـام الربيـع
فتفـكّ جسمـك من عقـالٍ مكّنتـه يـد الصقيـع
وتكرّ موجتـك النقيـة حرة نحو البحـار
حبـلى بـأسرار الـدجى ثملى بـأنوار النهـار
وتعود تبسم إذ يـلاطـف وجهـك الصـافي النسيم
وتعود تسبـح في ميـاهـك أنجم الليـل البهـيم
والبـدر يبسط من سماه عليـك ستراً من لجـين
والشمس تستر بـالأزاهر منكبيـك العـاريـين
والحور ينسى مـا اعـتراه من المصـائـب والمحن
ويعود يشمـخ أنفـه ويميس مخضرّ الفـنن
وتعود للصفصـاف بعـد الشيـب أيـام الشبـاب
فيغرد الحسّون فوق غصونـه بـدل الـتراب

ثم يبدأ الشاعر اللوحة الثانية من القصيدة فيعقد الصلة بين قلبه والنهر معتمداً هنا أيضاً على المفارقة التي تقتصر على الأضداد اللفظية من صباح ومساء ونعيم وشقاء وربيع وخريف ونوح وضحك وملل وأمل. وتلك سمة غالبة عند كثير من الشعراء الوجدانيين في الشعر العربي الحديث تقوم فيها الألفاظ في تقابلها أحياناً وتماثلها أحياناً أخرى مقام المجاز والتجسيم والصور المركبة:

قـد كـان لي، يـا نهر، قلـب ضـاحـك مثـل المروجْ

حُرّ كقلبــــك فيــــه أهواء وآمــــال تموج
قــد كــان يُضحي غــير مــا يُمسي ولا يشكو الملــلْ
واليوم قــد جمدت، كوجهــك، فيــه أمواج الأمــل
فتساوت الأيــام فيــه، صبــاحهــا ومساؤهــا
وتوازنــت فيــه الحيــاة، نعيمهــا وشقــاؤهــا

سيــان فيــه غــدا الربيــع مــع الخريــف أو الشتــاء
سيــان نوح البــائسين وضحــك أبنــاء الصفــاء
نبــذتــه ضوضــاء الحيــاة فمــال عنهــا وانفردْ
وغــدا جماداً لا يحن ولا يميــل الى أحــد

وتبدو «الصورة اللفظية» عند الشاعر على أتمها في قصيدته ابتهالات التي يبدؤها الشاعر بداية صوفية تَعِدُ بالتأمل العميق أو الخيال البعيد، في قوله:

كحِّل اللهمّ عيني.. بشعاع من ضياكْ.. كي تراك

لكنه لا يلبث أن يسوق حشداً متلاحقاً من الألفاظ المتقابلة في المعنى أو الإيحاء، بدون ربط أو عطف، ليوحي بأنها جميعاً على تناقضها تنطوي على معنى كلي واحد ينطق بوجود خالقها وحكمته. وبهذا القطع بين الألفاظ المتتابعة تزداد حُدّة الإيقاع وتبعد عن طبيعة المطلع الهادىء العميق:

في جميــع الخلــق: في دود القبور
في نــور المــوج، فــي مــوج البحــار
في صهــاريــج الــبراري، في الزهور
في الكَــلا في التــبر، في رمــل القفــار
في قروح الــبرُص، في وجــه اللــيم،
في يــد القــاتــل في نجــع[1] القتيــل،
في سرير العرس، في نعش الفطــيم،
في يــد المحسن، في كــف البخيــل

(١) يستخدم الشاعر «النجع» بمعنى النجيع أي الدم.

في فؤاد الشيـــــخ ، في روح الصغـــــير ،

في ادعـــا(١) العـــالم ، في جهـــل الجهول

في غنـــى المـــثري ، وفي فقر الفقـــير

في قـــذي العـــاهر ، في طهر البتول .

ومما يزيد من شعورنا بحدة الإيقاع وسرعته أن الشاعر قد بنى عبارته على صيغة تتكرر في كل صورة لفظية وتبدأ بحرف الجر « في » ثم بمضافٍ ومضاف إليه ، مع القافية الساكنة في نهاية كل بيت .

ثم يعود الشاعر إلى نغمته الهادئة ، في خاتمة المقطوعة فيقول :

وإذا مـــا ساورتْهـــا سكتـــة النوم العميـــقْ

فـــاغمـض(٢) اللهم جفنيهـــا إلى أن تستفيـــق

وإنْ كان قوله « سكتة النوم » يوحي بالعنف والفجاءة ولا يتسق مع « النوم العميق » والدعاء للعين بالراحة والسكينة إلى أن تستفيق .

ويعود الشاعر مرة أخرى في المقطع الثاني من القصيدة إلى المنهج نفسه ، فيبدؤه بداية هادئة واعِدة بالتأمل أو الخيال ، ثم يسوق حشداً آخر من الألفاظ ذات الدلالات السمعية المتقابلة :

فـــي ثغـــــــــاء الشـــاة ، في زأر الأســـودْ

فـــي نعيــــــق البـــوم ، في نـــوح للحمـــــام

فـــي خـريـر المـــاء ، فـــي قصـــف الـرعـود

فـــي هـــــــدير البحـــر ، في مـــرّ الغمامْ

فـــي غنـــا البلبـــل ، فـــي نـــدب الغـــراب

فـــي دبيـــب النمـــل ، فـــي هـــب الريّـــاح

فـــي طنـين النحـــل ، فـــي زعـــق العقـــاب

---

(١) كثيراً ما يقصر هؤلاء الشعراء الممدود فيكون مقبولا أحياناً وسيئاً أحياناً أخرى ، كما هو هنا .

(٢) يستخدم الشاعر الثلاثي هنا مكان الفعل الرباعي ، وصحته فأغمض ، بالهمز . وهي ظاهرة تتردد كثيراً عند المهجريين كقولهم فابشر مكان فأبشر وغير ذلك .

فــي صراخ الليـــل ، فـــي همـــس الصبـــاح
فـــي بكـــا الأطفـــال ، فـــي ضحـــك الكهـــول
فـــي ابتهـــالات العـــراة الجـــائعـــين
فـــي انتحـــاب النـــاي ، فـــي دق الطبـــول
فـــي صـــلاة المَلْـــك والعبـــد السجـــين

وقد أصبح هذا المنهج اللفظي في رسم الصورة الشعرية معروفاً عند كثير من شعرائنا الوجدانيين في المرحلة التالية وبخاصة عند الشابي ، في قصائد كثيرة أبرزها قصيدتاه الطويلتان « الجنة الضائعة » و« قلب الأم ».

ثم يعدل الشاعر في المقطوعة الثالثة فيتجه إلى الله بالدعاء سائلاً إياه أن يهبه القدرة على قول الحق والذود عنه ، في تعبير مباشر ، نصادف في ثناياه بعض ما عُرف به شعراء المهجر من استخدام خاص للألفاظ أو بناء للعبارة يخالف المألوف في عرف اللغة أو قواعدها ، كما في قوله :

فليكُنْ سيفـــــاً لساني ، حـــــدّهُ
في سبيـــل الحـــق مـــاض لا يهـــابْ
لا يكـــفّ الضرب ، حـــتى ضِـــدُّهُ
ينثـــــني عن غيّـــــه نحو الصواب

يريد « لا يكف الضرب حتى ينثني ضده عن غيه ».

وللشاعر قصيدة أسماها « صدى الأجراس » ، تقوم هي الأخرى على المقابلة بين حالتين من أحوال النفس ، في اكتئابها ووساوسها ، ثم في محاولتها السلوان في صحبة الخلاّن والطبيعة وعودتها إلى شكها وكآبتها مرة أخرى. ولأول مرة نلتقي عند الشاعر في تصويره أحلامه وأوهامه بتجسيم مركب لخواطر النفس ، وإن بدا تجسيماً غريباً على لحظات التأمل والمراجعة ، وقد يثير عند المتلقي شيئاً من الإنكار ، وذلك في قوله :

واصطفّـــــتْ حولي أيـــــامي
تستعرض عسكر أحـــــــلامي
فمشت أحـــــلامي تحفزهـــــا
وتقود خطـــاهـــا أوهـــامي!

وفي تلك اللحظات من التأمل العميق يبدو إيقاع الأبيات الراقص غير متسق مع ما

في التأمل من هدوء وامتداد، وبخاصة حين يتحدث الشاعر عن أوجاع قلبه الذي قطّعت أوتاره آلامُ العيش وأوزارُه، وعن شبابه الذي يجمع تلك الأوتار المزقة ويصل ما انقطع منها ليعزف ألحاناً لا تطرب أحداً غيره. ففي مثل تلك الأحوال النفسية الحافلة بالشجن يتوقع المرء أنغاماً أكثر عمقاً وهدوءاً وامتداداً. ولعلنا نلتمس العذر للشاعر في أنه قد بنى قصيدته على تردد صوت الناقوس «دن.. دن.. دن.. دن»، وإن كانت هذه المقطوعة قد سبقت ذلك الصوت المنغم حين كان الشاعر في جلسة المتأمل «يرود الحاضر والماضي».

على أن الشاعر برغم ذلك الإيقاع السريع يوفق في تجسيم آلام وحدته، وحياته بين الخيبة والإصرار:

وأفـــاق الشك وأنصـــارُهْ
آلام العـــــيش وأوزارُهْ
فـــأطلّوا من قلـــبي، لـــيروا
قلبـــاً تتقطـــع أوتـــاره
وشبـــابـــاً يجمعهـــا أبـــيدا
ويعقّـــدهـــا عُقَـــداً عقـــدا
وعليهـــا يعزف ألحـــانـــاً
لا تطرب في الـــدنيـــا أحـــدا

وليس الإيقاع السريع في الشعر مرفوضاً في ذاته، وقد يكون في حالات كثيرة أنسب من الانسياب الموسيقي الهادئ وأقدر على تصوير لحظات نفسية خاصة، فيها من التوفز أو القلق أو المرح والنشاط والتوثب ما يقتضي السرعة والتنغيم. وقد انتهى الشاعر في قصيدته هذه إلى حال من تلك الحالات صوّر فيها مرحه بين مشاهد الطبيعة في رفقة صحابه يوم العيد، فجاء إيقاع القصيدة مناسباً لذلك التنقل السريع بين ألوان من مباهج الطبيعة، لا يطيل الشاعر الوقوف عند أحدها بل يتنقل - كما يقتضي المقام - من لون إلى لون ليوحي في النهاية بالسعادة الغامرة. والمتلقي لا يتوقع من الشاعر هنا أن يستقصي الصورة الشعرية أو يستغرق في وصف مشهد بعينه لأن المقام لا يتيح مجالاً للتأمل والاستغراق بل يسير مع نظرة الشباب الخاطفة ومرحه العجلان:

أشجـــــار الغـــــاب تحيينـــــا
وطيور الغـــــاب تنـــــاجينـــــا
وزهور الغـــــاب تصـــــافحنـــــا
ونضـــــافحهـــــا وتهنينـــــا

دن . دن! دن . دن!

الريـــــح تمرّ بنـــــا خببـــــا
فيميس الحور لهـــــا طربـــــا
والشمس بلطـــــف تلـــــثم أوجهنـــــا
- وتـــــذرّ لنـــــا ذهبـــــا

دن . دن! دن . دن!

أغصـــــان الغـــــاب تـــــلاعبنـــــا
وهوام الغـــــاب يـــــداعبنـــــا
وصخـــور الـــوادي تـــــدعونـــــا
وصـــــدى الأجراس يعـــــاتبنـــــا

دن . دن! دن . دن!

ثم ينقُض الشاعر الصورة بأكملها في القسم الثاني من القصيدة حين ليبدو له الشك مرة أخرى من بين الأشجار «كخيال من نار» فيُذبل الأزهارَ ويخنق الأوتار ويفزع السكينة. وتجسيم الشك هنا تجسيم موفّق يصوره كأنه مخلوق أسطوري قد انفصل عن ذات صاحبه وعاد ليكدر صفو لحظته السعيدة القصيرة، وصيغة التساؤل المتعجبة التي صاغ بها الشاعر هذا التجسيم تزيد من إحساسنا بالدهشة والفجاءة:

مَنْ ذلـــــك بـــــين الأشجـــــار
يمشي كخيـــــال من نـــــار؟
هـــو يضـــرب عـــودا والأشجـــــارْ
- تئـــنّ لشكـــوى الأوتـــــار

دن . . دن

الزهـــر ينكّـــس تيجـــــانـــــه
والحـــوار يلمـــــلم أغصـــــانـــــه
والريـــــح تمر عـــــلى أوتـــــار
- العـــود فتخنـــق ألحـــانـــــه

دن . .

مـــا بـــال سـكيــــتيَ اضطربـــت
وجحـــافـــل أشبـــاحي هربـــت
والغـــاب ومـــا فيهـــا ووجوه
ـ رفـــاقي عن عيـــني احتجبـــت؟
دن...

ثم يجيب الشاعر عن تساؤله ختاماً للقصيدة بما بدأها به من حديث عن « الشك وأنصاره » الذين أطلوا من قلبه ليروا كيف تتقطع أوتاره لتجمعها شبابه عقداً عقداً، يعزف عليها ألحاناً لا تطرب في الدنيا أحداً.

وللشاعر قصيدة معروفة هي قصيدة «أخي » فيها حزن مكبوت ونغمة هادئة رأى فيها الدكتور محمد مندور ما أسماه بالهمس وعرّفه بقوله[1] : « الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة. ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنوّ من القلوب. الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد ».

ومهما تكن طبيعة تلك السمة الفنية فإنها لا يمكن أن تكون دائماً معيار الشعر الجيد، فإن من الشعر ما يصدر عن جيشان عاطفي قوي يقتضي حدة إيقاع وقوة عبارة. ويبدو أن هذه الحماسة من الناقد كانت وليدة رفضه للنزعة الخطابية والنبرة العالية الغالبة على كثير من ألوان الشعر العربي، كما جاء في عبارته.

على أنه لم يبيّن طبيعة هذا الهمس وعناصره الموسيقية واللغوية، إلا في عبارات مقتضبة، واكتفى بعد ذلك بتحليل القصيدة ملتفتا منها في المقام الأول الى الجانب النفسي. على أن تلك العبارات المختصرة يمكن ان تكون مفتاحاً لبيان طبيعة ما أسماه الناقد بالهمس، فهو يورد المقطوعة الأولى من القصيدة ونصها:

أخي، إن ضجَّ بعد الحرب غربيٌّ بأعمالِهْ
وقدّس ذكر من ماتوا، وعظّم بطش أبطالِه

---

(١) في الميزان الجديد ص٥٠.

فـلا تهزج لمن سادوا، ولا تشمـت بمن دانـا
بـل اركـع صامتـا مثلي، بقلـب خـاشع دام
لنبكي حـظ موتـانـاً

ثم يعلق عليها بقوله: « نَفَسٌ مرسل وموسيقى متصلة. فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمتها، وفي هذا ما يشبع النفس. ألا ترى كيف يُعدّك للصورة التي يدعوك إلى مشاركته فيها!.. إذا ضج الغربي بأعماله وقدس موتاه وعظّم أبطاله، فلا تهزج للمنتصر ولا تشمت بالمنهزم لأنه لا فضل لك في هذا ولا ذاك، وما أنت بشيء، وأنت أحق بأن تحزن وأجدر بأن يخشع قلبك فتركع صامتاً لتبكي موتاك. أيّ أُلفة في الجو، وأي قوة في إعداده! ».

وإذا تجاوزنا ما في هذا القول من حكم « انطباعي » ومن نثر للأبيات على الطريقة المألوفة، فقد نجد في إشارته إلى « النفس المرسل والموسيقى المتصلة وتمهيد المقطوعة لخاتمتها » ما يمكن أن يكون منطلقاً للنظر في علّة ذلك الهمس. فلو أمعنا النظر في المقطوعة لرأينا أنها عبارة ممتدة مركبة، تتضمن عدة جمل متصلة، يُسْلِم بعضها إلى بعض، فلا يكاد قارئها يتوقف حتى نهايتها. وفي هذه الصورة ذات الرحابة النسبية يقل إحساسنا بما نعهده عادة من توتر وحدة إيقاع في البيت الواحد من الشعر العربي الجيد المحكم البناء. فالبيت في الشعر العربي القديم يقتضي - في الأغلب - التحاماً بين الألفاظ واختياراً صارماً لها، وبناءً خاصاً للعبارة يتحقق معه الوزن والإيقاع والقافية في تلك الوحدة الصغيرة.

على أن نظام المقطوعة وحده لا يكفي لتعليل ما أسماه الناقد بالهمس، إلا إذا بُنيت على نحو خاص يخفف من حدة توترها وتلاحُم أجزائها، وذلك ما فعله الشاعر حين ركّبها من عبارة طويلة ممتدة، فهو لم يكتف في مطلعها بشرط واحد « إن ضج غربي بأعماله » بل عطف عليه شرطين آخرين في جملتين مركبتين: « وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله »، وهو لم يقنع كذلك بجواب شرط واحد « فلا تهزج بمن سادوا » بل أعقبه بجواب آخر « ولا تشمت بمن دانا ». ثم يُضرب الشاعر عن ذلك كله ويسأل من يخاطبه بأن يركع مثله في خشوع، مبيّنا في النهاية غاية هذا الطلب « لنبكي حظ موتانا ». وقد نضيف إلى هذا ما تلمسه من حركات ممدودة في أواسط الأبيات ونهاياتها « ذكر من ماتوا، بطش أبطاله، لمن سادوا... بمن دانا، صامتاً مثلي... خاشع دامي... حظ موتانا ».

ومما يدل على أن الهمس لا يتصل بما يقوله الشاعر بل بالأسلوب الذي يبني به

عبارته، وأنه ليس وحده الطريق الأمثل للإبداع الشعري، أن شاعراً مهجرياً آخر قد عبر عن إحساس يشبه ما تنطوي عليه قصيدة «أخي» ومع ذلك سلك نهجاً آخر يقوم على حدة الشعور ووضوح الإيقاع لينتهي إلى ما أراد أن يبلغه نعيمه من إثارة نخوة قومه وحميتهم، لكن عن طريق الهجوم العنيف والسخرية اللاذعة التي لا يعفي منها نفسه. فهذا نسيب عريضه تروعه ـ كما راعت نعيمه ـ حال قومه إبان الحرب العالمية الأولى فيقول[1]:

كفّنوه، وادفنوه... أسكنوه هوّة اللحــــد العميـــــقْ
واذهبوا، لا تنــدبوه، فهو شعــب ميّــت ليس يفيــق!
هتـكُ عِرْضٍ نهب أرضٍ، شنـق بعضٍ، لم تحرّك غضبَهْ
فلمـاذا نـذرف الـدمـع جزافـا؟ ليس تحيـا الحطبـه!
لا وربّي، مـا لشعـب، دون قلـب، غـير موت من هِبَـهْ
فـدعوا التـاريـخ يطوي سِفر ضعـف، ويسوّي كتبـه
ولنتـاجرْ، في المهـاجر. ولنفـاخر، بمزايـانـا الحسانْ
مـا علينـا إن قضى الشعـب جميعـاً، أفَلَسْنَـا في أمـان!
رُبَّ ثـارٍ، ربَّ عـارٍ، ربّ نـارٍ، حرّكـت قلـب الجبان
كلهـــا فينـــا ولكن، لم تحرك ساكنـــا، إلا اللسان!

وليست نهاية القصيدة بعيدة عن قول نعيمه في خاتمة قصيدته:

أخي، من نحن؟ لا وطن ولا أهــــل ولا جـــارُ
إذا، نمنـــا، إذا قمنـــا، ردانـــا الخزي والعـــار
لقــد خمّــت بنــا الــدنيــا كمــا خمت بموتــانــا
فهـــات الرفش واتبعـــني لنحفر خنـــدقـــاً آخر
نواري فيـــه أحيـــانـــا

ولعلنا نلاحظ هنا أن الأبيات ـ وأجزاء البيت الواحد ـ لا تتلاحم ذلك التلاحم الذي شهدناه في عبارة نعيمة، بل يتصل بعضها ببعض ـ في الأغلب ـ بحروف العطف دون أن يترتب أحدها على الآخر بالضرورة أو ينبثق منه. هذا إلى جانب القطع القائم

---

(١) الأرواح الحائرة ص٦٥. وقد نشرت في مجلة الفنون، في ديسمبر ١٩١٦.

أحياناً بين الأبيات وفي أجزائها ، وتلك الكلمات المنغمة المتتابعة مع انقطاعها ، في قوله « ولنتاجر ، في المهاجر . . . رب ثار ، رب عار ، رب نار » . وكلها أساليب خففت من امتداد العبارة الشعرية واتصالها فزادت حدّة إيقاعها وعلوّ نبرتها .

ولا يعني هذا ـ كما ذكرنا أن الهمس من خصائص الشعر الجيد بالضرورة ولا أن بناء البيت لا بد ان يفضي دائماً إلى جهارة الإيقاع ، وبناء المقطوعة إلى هدوئه وخفوته ، فالأمر يرجع قبل كل شيء إلى تركيب العبارة الشعرية وطبيعة المعجم الشعري ، وإن كانت المقطوعة بطبيعتها أدعى ـ إذا قصد الشاعر ـ إلى تجنب التوتر الحاد والنبرة العالية . ولعل مما يحقق ذلك الهمس في تلك القصيدة ، وأغلب قصائد الشاعر الأخرى ، أنه معنيٌّ في المقام الأول بتصوير لحظات نفسية يغلب عليها التأمل الذي يدعو بطبيعته إلى الهدوء العميق .

* * *

ويختلف الأمر في شعر رشيد أيوب ، في ديوانه الأول « الأيوبيات » . فنحن في شعر نعيمه أمام شاعر ناضج الموهبة والأداة ـ مهما تكن مآخذنا عليه ـ أما الأيوبيات فتمثل بدايات شعرية لموهبة ما زالت تتلمس طريقها إلى النضج متذبذبة بين قديم لا تسيطر عليه ، وجديد فيه كثير من سقطات الشاعر المبتدىء .

وتغلب على الشاعر تلك النزعة الغالبة على كثير من شعراء المهجر من تأمل مجرد في الذات والحياة والكون ، دون اتصال بتجربة بعينها . لذلك تتشابه قصائده في روحها العامة برغم تراوحها بين الإطار القديم والجديد ، إذ تدور كلها في فلك واحد ، ولا تتلون بطبيعة التجارب المختلفة المستمدة من ممارسة الحياة ومعايشة الناس . وهو ـ حتى في ذلك الموضوع الأثير عند شعراء المهجر إذ يحنّون إلى أرض الوطن ـ يسلك مسلك التقليد فيصوّر حنيناً مجرداً يمكن أن نصادفه عند كثير من قدماء الشعراء على نحو أجود عبارة وأمتن بناء وأكثر أصالة . ومثال ذلك أبيات له في مطلع قصيدة أسماها « نيويورك ـ وقفة على الهدسون »[1] يقول فيها :

تـذكرت أوطـاني عـلى شاطـىء النهرِ
فجـاش لهيـبُ الشوق في مطلـع السّرْ

(١) الايوبيات ص٩

وأرسلت دمعاً قد جنته يد النوى

علىّ، فأمسى فيّ منتحب القطر

عدوّان منذ البدء، لكن لشقوتي

قد اتفقا أن أقضيَ العمر بالقهر

فلا النار في صدري تجفف أدمعي

ولا عبراتي تطفىء النار في صدري

كأن نصيبي بات بحر مصائب

له أبداً مدٌّ بقلبي بلا جزر

أكتّم صبري والخطوب تنوشني

وهيهات أن تقوى الخطوب على صبري

يروّعني بالهجر دهري كأنه

عليم بأني لست أخشى سوى الهجر

وإني لدى دُهْم الليالي وجورها

ضحوك المحيّا غير مضطرب الفكر

أصوغ القوافي حاليات نحُورها

عرائس أبكار برزن من الخدر

إذا ما نسيم الشوق هز قريحتي

تساقط منها الدُّر في روضة الشعر

فإلى جانب الاحتذاء المباشر لصيغ الشعر القديم، يلجأ الشاعر إلى وسائله اللفظية المعهودة في التمهيد للتافية عن طريق التكرار أو النفي، كما في قوله « فلا النار في صدري تجفف أدمعي، ولا عبراتي تطفىء النار في صدري. له أبداً مد بقلبي بلا جزر. أكتم صبري والخطوب تنوشني، وهيهات أن تقوى الخطوب على صبري. يروعني بالهجر دهري كأنه، عليم بأني لست أخشى سوى الهجر ». كما يقع الشاعر في عثرات تعبيرية واضحة، مثل قوله « ضحوك المحيا غير مضطرب الفكر » أو يستخدم مجازاً سيئاً مصنوعاً في قوله « إذا ما نسيم الشوق هز قريحتي، تساقط منها الدر في روضة الشعر »..

فإذا اتجه نحو الجديد رأينا مزيداً من النثرية والتعبير المنظوم الركيك، كالذي نلمسه

في مقطوعة من قصيدة طويلة بعنوان « فاذكريني عند هاتيك الصخور »(١) على لسان جندي ذاهب إلى الحرب:

هُوذا الجيشُ تغنّــــى بـــــالنشيــــدْ
هـــاتفـــاً: هيـــا بنـــا نحمي العلَمْ!
وأنـــا قطـــب الرجـــا، بيـــت القصيـــد
إن تراخـــــت همّـــــتي الجيشُ انهزم
فـــدعيـــني أقحـــم الحـــرب سعيـــد
وهبيــــــــــني نظـــرة تنفـــي السأم
وإذا منّـــيَ وافتـــك سطـــورْ
ودواعي الحـــب تستـــدعي المـــداهْ
فـــاذكريـــني عنـــد هـــاتيـــك الصخور
إنمـــا الـــذكرى لقلـــبي خـــير زاد

وقد يحتذى الشاعر روح الموشحات وإيقاعها، لكنه لا يكاد يأتي بشيء جديد، وإن زاد أسلوبه تماسكاً وقل ضعف عبارته، كما في مطلع قصيدة له بعنوان « يا شبابي »(٢):

آهِ. طِيـــب العيـــش عنّـــي نزحـــا
وجيـــوش الهـــمّ ســـدّت طُـرُقـــي
وفشا الشيـــــب برأسي فمحـــــا
صبغـــة كـــانـــت بـــه كـــالغسق
قلّبـــتْ قلـــبي عـــلى جمر الغضى
نُوَبُ الأيـــام في عهـــد المشيـــبْ
وبــــأحشـائي حسـام منتضـــى
ضـاق عنـــه ذلـــك الصـــدر الرحيـــب
يـــا شبـــابـــا، يـــوم عنّـــى أعرَضـــا
دبّ في جسمي الضنـــى أي دبيـــب

(١) المرجع السابق ص١٢.
(٢) المرجع نفسه ص٣٠.

فــأنـــا ذاك الـــذي مـــا برحـــا
دامـــع العـــين كثـــير الأرق

صـــار ، لمـــا بنـــتَ عنـــه شبحـــا
لا يُـــرى لـــولا لهيـــــــــب الحُـــرق

أما حين يوغل في التجديد ، فيكتب قصة شعرية أو يصور تجربة خيالية ،فإنه يقع في نثرية بالغة واضطراب بيّن في الصياغة والتعبير ، فقد خلا الشاعر يوماً إلى نفسه وقد خلت من الهموم ، فراح يسائلها عن أسرار النجوم والأقمار وعن حقيقة المريخ وهل هو مأهول أو خال من الحياة ، فساحت روحه لحظات محلّقة في الكون ثم عادت تخبره اليقين عن ذلك الكوكب! ويقول الشاعر في مطلع القصيدة مسائلا نفسه :

ومـــا هـــذه الأقمـــار في كبـــد السما
ولِمْ قـــد مُنعنـــا عن تواصلهـــا ، لمـــا؟
فيـــا ليـــت شعري هـــل عوالمهـــا كمـــا
تراءت لبعـــض النـــاس ، أم هي مثلمـــا
على الأرض ، أم تلك الدراري بلاقعُ؟

يخـــال الورى الأكوانَ تثبـــت سرمـــدا
ومـــا خُلقـــت ـ حـــاشا مكوّنهـــا ـ سدى!
وبـــالجـــذب طبعـــا لا يصـــير بهـــا اعتـــدا
فهـــل رنّـــة الأفـــلاك تسمعنـــا صـــدى
أنـــاشيـــد خلـــق ، أم هنـــاك تنـــازع

ولسنا في حاجة إلى التعليق على مستوى هذه الأبيات وما بها من قصور في التعبير وهبوط في العبارة ، وبُعد عن طبيعة الشعر بمعناه الصحيح .

وفي قصة شعرية أخرى يروي الشاعر مأساة فتاة مات من تحب فقصدت النهر تبغي أن تخلص فيه من الحياة ، ويراها شيخ بائس فقير كان قد جلس على ضفة النهر يرجو أن ينفي ما في صدره من هموم . ويدور حوار بين الفتاة والشيخ يعلم منه قصتها ، ثم تلقي الفتاة بنفسها في خضم النهر . وبعد قليل يلقي الشيخ بنفسه وراءها!

وعلى هذا النحو يروي الشاعر حديث الشيخ إلى الفتاة[1] :

---

(١) المرجع السابق ص١٦ .

دنـــا الشيـــخ منهـــا ، وهو يرثي جمالهـــا
يخـــاطبهـــا نصحـــاً ليُنعم بـــالهـــا
يسائلهـــا لطفـــاً لتشرح حـــالهـــا
لعـــل همومـــاً يستطيـــع زوالهـــا
فتبقـــى بعيشٍ بـــالحيـــاة خصيـــبِ

فقـــال لهـــا : هـــل أنـــت تـــائهـــة هنـــا؟
وتبكـــين من فرط المشقـــة والعنـــا؟
عـــلامَ ، عـــلام ذا البكـــاءُ وذا الضنـــى
بعيشك قولي : هـــل تقطعـــت المنـــى
وأنـــت كغصن بـــالريـــاض رطيـــب!

فإن كـــان لا[1]... هل قـــد جفاك بصدِّهِ
حبيـــب تجنّـــى فـــي هـــواه وورده
لئن كـــان ذاك الخـــلُّ مـــان بوعـــده
فصـــبرا عـــلى حـــكم الزمـــان وكيـــده
فبـــالصـــبر تحلو حـــال كـــل لبيـــب!

ويكاد كل شطر من أشطار هذه المقطوعات ينطق بمستوى شاعر مبتدىء ضعيف الموهبة قليل الحظ من معرفة اللغة والتراث وبناء العبارة الشعرية السليم.

وتبدو كثير من قوافي الشاعر نثرية قلقة حتى في إطار القصيدة القديم التي يعصم الشعراء فيها من السقوط السيِّئ إيقاعُ القديم وتقاليده ، كما في قوله من قصيدة بعنوان «جمال الموت»[2]:

أنـــيروا شموعـــاً حول جسمي وبخّروا
وصُبّوا عـــلى رجـــليّ طيبـــا بكـــثرةٍ
وبـــالنـــاي والشبّـــاب بـــالله فـــانفخوا
فـــإني إلى الأنغـــام أصبو بجملـــتي

---

(١) يريد فإن كان الجواب لا .
(٢) الايوبيات ص٤٩ .

وحيكوا نقـــابـــا حول قلـــبي بسحرهـــا

فهـــا قـــد جرى نحو الوقوف بسرعـــة

وقد كتب ميخائيل نعيمة عند صدور « الأيوبيات » مقالا يأخذ فيه على الشاعر بعض ما لاحظناه من غلبة النظم والتقليد على شعره، لكنه عاد فأثنى على بعض قصائد من الديوان رأي فيها بشيرا بتحول يمثل الانتقال من القديم إلى الجديد، فقال بعنوان « الحنطة والزوان في الأيوبيات »[1].

« ... وفي الأيوبيات نرى صورة هذا الدور الانتقالي الذي نتكلم عنه. في ديوان رشيد أيوب قد لامَس طرَفُ ليلنا أهدابَ فجرنا. وهذه حلاوة الديوان في نظرنا.

من يطالع قصيدة « فرديناند وجيشه » أو « حنين » أو « وقفة على الهدسون » وسواها ولا يسمع فيها أصواتاً قديمة عرفناها وألفناها وملّها سمعُنا؟ أم من يقرأ أبياتاً كهذه:

إذا مـــا نسيم الشوق هز قريحـــتي

تساقط منها الدر في روضة الشعرِ

أو:

لا شاع شعري بمـــا احتوى دررا

ولا تبـاهـت بنظمـيَ العـــربُ

أو:

ألمّـت بصـدري كـل نـازلـة إذا

ألمـــت بصُمِّ الراسيـــات تَزَعزعُ

من يقرأ هذه الأبيات ولا يدرك على الفور أنها رنات أوتار قديمة في شعرنا، أخذت والحمد لله تتقطع وريداً وريداً؟

إذا سئمنا القديم ونبذناه فليس لأننا نعد كل قديم بالياً فاسداً. ربما صعب على شاعر

(١) مجلة الفنون - يناير ١٩١٧.

اليوم أن ينظم في موضوع لم تتناوله قرائح الشعراء قبله، لكن الشاعر الحقيقي من يرى الأشياء نفسها فيطرحها في أتون عواطفه ويمدها على سندان قريحته ويصقلها بمصقل أفكاره ثم يقدمها لنا في هيئة جديدة تساعدنا لنرتفع فوق أقذار الحياة وشناعتها إلى جمال البقاء وكماله.

إذا ضاقت بالشاعر الطبيعة كلها فلا يجب أن تضيق به نفسه. نفس الشاعر وقلبه خزينة لا تفرغ لمن يعرف أسرارها ويفكر في غوامضها. وهذه الخزينة هي التي لجأ إليها رشيد أيوب فأتحفنا منها ببعض هدايا ثمينة هي الحنطة في ديوانه وما بقي فزوان[1]. من هذا القبيل نعدّ قصيدة «خلّياني». هنا نسمع روح شاعر حقيقي، نظرت إلى ما حولها فرأت نفسها «عربية» ورأت شأنها عجيباً، ليس يحلو لها سوى الليل الطويل. لذلك تطلب أن تنفرد وتصيح، بل وتتوسل: «خلياني!» هذه الروح نفسها تحيا مع الطبيعة في كل أحوالها وأطوارها وتنشد:

أحـــبّ الشتـــاء لأن لـــه
ضبـــابـــا كهمّي، ثقيـــلا كثيـــفْ
وأهوى الربيـــع، فـــأنفـــاسه
دواء لجسمي العليـــل الضعيـــف
وأصبو إلى الصيـــف مستـــأنسا
بوحشة ليـــلي الطويـــل المخيـــف
وتشتـــاق نفسي الخريـــف وقـــد
تجنّـــى عـــليّ زمـــان الخريـــف

هذه النفثات من قلم الشاعر تكفّر عن كل ما في الديوان من المساوىء، فتنسينا هنا بيتا ركيكاً، وهناك قافية «محشوة لضرورة الشعر»... دعَى البعض رشيد أيوب «شاعراً رقيقاً»، ولا ننكر عليه «لقبه» لأن في بعض قصائده ـ كتلك التي يخاطب فيها شبابه ـ من الرقة ما لا نراه في أشعار كثيرين من إخوانه في الفن. لكن أهمية «الأيوبيات» ـ كما قلنا سابقاً ـ في أنها تمثل الدور الحالي في حياة شاعرنا، ودور الانتقال، إذ قد جمعت بين القديم المستهجن والحديث المستحب».

---

(١) الزوان: عشب ينبت بين أعواد الحنطة ويخالط حبُّه حبَّها فيفسده.

وواضح أن الناقد لا يلتفت كثيراً إلى الصورة الفنية للشعر، بل يهتم في المقام الأول بالمضمون النفسي الذي كان يرى فيه أصحاب التجديد ـ في المهجر والوطن العربي على السواء ـ خروجاً بالشعر من دائرة «الأغراض» التقليدية ليعود إلى استبطان النفس واجتلاء الحياة بالبصيرة الواعية لا بالنظرة العارضة. وقد رأينا كيف تمثّل تجديد شكري والعقاد والمازني وغيرهم في تلك التجارب النفسية وانعكاسها على الحياة والمجتمع والطبيعة، دون أن يحققوا ما دعوا إليه من تجديد في شكل الشعر وصورته.

ولو تجاوزنا هذا المضمون النفسي الذي يبدو أنه سر إعجاب نعيمه بأبيات رشيد أيوب عن الشتاء والربيع والخريف، لرأينا تلك الأبيات قريبة من «النظم» الذي يدنو إلى حد كبير من طبيعة النثر المباشر، كما في قوله «... دواء لجسمي العليل الضعيف... بوحشة ليلى الطويل المخيف... وقد تجنّى عليّ زمان الخريف» هذا إلى تسكين القافية المنصوبة ـ في البيت الأول ـ بما تثيره من إحساس بالقلق إذ تجيء بعد منصوب في قوله «ثقيلا كثيف».

وقد أثنى الناقد على قصيدة «خلياني»، ومع أن تلك القصيدة على مستوى لا بأس به من صقل العبارة واستواء الإيقاع، فإن إعجاب الناقد بها يبدو نابعاً هنا أيضاً من مضمونها النفسي الذي يصور ذلك الشعور الرومانسي بالوحشة والتفرد. فليس في القصيدة أية صورة جديدة مبتكرة أو مركبة، وليس فيها لحظة نفسية مختارة أو مميزة، بل يعدّد الشاعر فيها كل الصور المألوفة للغربة والحزن في الليل الطويل، ولعلنا نلمس منذ بدايتها بعض التعبيرات المألوفة المستهلكة «يا خليلي، شط المزار، همى دمعي، الليل البهيم» وغير ذلك:

يـــا خليـــليّ إذا شـــط المــزارْ
بفؤاد مـــا لـــه غـــير الزفـــيرْ
وهمَى دمعي لـــدى ذكر الـــديـــار
خليّاني!
عنـــدمـــا أجلس في الليـــل البهـــيمْ
ونجوم الأفـــق فوقي ساجـــات
في فضـــاء عنـــده النفس تهـــيم
خلياني!

فـــأنـــا دون المـــلا شأني عجيـــبْ
ليس يحلو لي سوى الليـــل الطويـــلْ
وأنـــا في هـــذه الـــدنيـــا غريـــبْ

خلياني!

يـــا خليـــليَّ إذا فـــاض القريـــضْ
ويَرَاعـــي سال مِن فيـــه المـــدادْ
وعلـــت شكوايَ من قلـــبي المريـــض

خلياني!

على أن موهبة الشاعر قد نمت وتطور شعره بعد ذلك في ديوانيه التاليين «أغاني الدرويش» ١٩٢٨ و«هي الدنيا» ١٩٤٠، مما سنراه بعد في دراستنا للاتجاه الوجداني إبان ازدهاره.

وليس من اليسير تحديد بداية دقيقة لما نسميه مرحلة الازدهار، فإن تطور الاتجاه الوجداني قد تمّ على نحو تدريجي واختلف في درجته من قطر عربي إلى قطر، وتداخلت مراحله كالمألوف في كل المراحل الحضارية والتاريخية الكبرى. على أننا نستطيع أن نعدّ بداية العقد الثالث من هذا القرن العشرين إيذاناً بمرحلة الازدهار التي أصبح الاتجاه فيها ذائعاً في الوطن العربي كله، سائداً في أغلب نتاجه الشعري. وفي تلك المرحلة «تبلورت» سمات الاتجاه، الموضوعية والفنية، وخفّت حدة التذبذب بين القديم والجديد وزاد انطلاق الشعراء في التعبير عن عواطفهم وحريتهم في استخدام ألفاظ وتراكيب وأساليب جديدة تجاوزت أحياناً الاتجاه الوجداني المحض الى حدود الاتجاه الرمزي. بل إن الشعراء التقليديين من امتداد حركة الإحياء لم يخلُ شعرهم من تأثر بالنزعة الوجدانية وفهمها لموضوعات الشعر وطرق تعبيره فزادت سمات الحداثة والعصرية في شعرهم واقتربت بعض أعمالهم إلى حد كبير من طبيعة الشعر الوجداني.

وسنقدم في الفصول التالية دراسة موضوعية وفنية للاتجاه إبان ازدهاره، عاقدين الصلة في ذلك بينه وبين المرحلة السابقة التي يعد الاتجاه امتداداً ونضجاً لها في الموضوع والفن.

المرحلة الثالثة

الازدهار والنضج

منذ أن انقضت الحرب العالمية الأولى ، نمت في العالم العربي كثير من القضايا السياسية والاجتماعية التي كانت بذورها قد بدأت تشق طريقها إلى الحياة في المرحلة السابقة ، فازداد الشعور القومي قوة و« تبلور » في حركات استقلالية كثيرة تهدف إلى الخلاص من سيطرة الاحتلال الأوروبي ، وازداد الشعور الاجتماعي وعياً ، وتطلع المثقفون إلى مزيد من الحرية والعدالة الاجتماعية .

وكان التطور الفني في الشعر والنثر على السواء قد بلغ مداه عند المجددين فأصبحت الأساليب الأدبية الجديدة ذات طابع فني ونفسي متميز ، وقل توزع الأديب بين القديم والجديد فصار من الممكن أن يقسم الدارس الأدب إلى عصريّ ومحافظ ، أو « وجدانية » و« كلاسيكية جديدة » .

وتَوالى ظهور الشعر الوجداني في الصحف والمجلات والدواوين الكاملة ، في الوطن العربي والمهاجر الأمريكية ، وعرف الناس في الوطن العربي كثيراً من أعمال المهجريين منشورة في مجلات عربية كالمقتطف والهلال وغيرهما . ومن ذلك ، مثلاً ، قصيدة ايليا أبي ماضي « السجينة » في ديسمبر ١٩٢٤ بمجلة المقتطف ، وقصيدتاه « الطين » و« الناسكة » في فبراير ومايو ١٩٢٥ بالمجلة نفسها ، وقصيدة « سائلي » للشاعر القروي في يوليو ١٩٢١ بمجلة الهلال .

وفي عام ١٩٢٢ ظهر ديوان « القرويات » لرشيد سليم الخوري ، وفي عام ١٩٢٦ ديوان « الأحلام » لشفيق معلوف ، كما نشر أحمد زكي أبو شادي ديوانه « الشفق الباكي » عام ١٩٢٦ ، وفوزي معلوف قصيدته الطويلة « على بساط الريح » عام ١٩٢٨ ورشيد أيوب « أغاني الدرويش » عام ١٩٢٨ ، ونشر شوقي مسرحيته الرومانسية الموضوع والشعر « مجنون ليلى » عام ١٩٢٧ .

أما في بدايات العقد الرابع فقد ظهرت دواوين كثيرة يصعب حصرها ، منها لأحمد

زكي أبي شادي أشعة وظلال ١٩٣١ ـ أطياف الربيع ١٩٣٣ ـ أغاني «أبو شادي» ١٩٣٣ ـ أنداء الفجر ١٩٣٤ » ومنها ديوان صالح جودت ١٩٣٤ ، و«أحلام النخيل» لعبد العزيز عتيق ١٩٣٥ ومن قبله ديوان عتيق ١٩٣٢ ، و« الملاح التائه » لعلي محمود طه ١٩٣٤ ، و«أنفاس محترقة » لمحمود أبو الوفا ١٩٣٢ و« الأعشاب » ١٩٣٤ ، وأغاني الكوخ » لمحمود حسن إسماعيل ١٩٣٥ .

وفي عام ١٩٣٢ تكونت جماعة من الشعراء ونقاد الشعر ومحبّيه باسم جماعة أبولو وأصدرت مجلة خاصة للشعر سميت بهذا الاسم. وينسب كثير من الدارسين إلى هذه الجماعة وهذه المجلة فضلاً كبيراً في نمو الحركة الوجدانية وظهور كثير من شعرائها المرموقين على مستوى الوطن العربي كله. ولا ينكر أحد أثر المجلة في هذا المجال، لكن بعض الدارسين يبالغون فيه إلى حد يتجاوز الحقيقة بكثير. فالحق أن الاتجاه الرومانسي كان قد أصبح اتجاهاً متميزاً شائعاً قبل ظهور الجماعة ومجلتها التي لم يتجاوز عمرها ثلاث سنوات، وكان كثير من الشعراء الذين شاركوا بشعرهم في تحريرها قد نشروا بعض أشعارهم في صحف ومجلات سابقة على تلك المجلة أو معاصرة لها. فقد نشر الشابي ـ كما جاء في مقدمة ديوانه ـ بعض قصائده في « جريدة النهضة » عام ١٩٢٨ ، ونظم أغلب قصائده ـ كما يُثبت تأريخُها في الديوان ـ قبل نشأة جماعة أبولو وظهور مجلتها.

أما علي محمود طه فقد ظهرت له قصائد كثيرة في مجلة الرسالة المعاصرة لمجلة أبولو، منها « لقاء » في ١٥ فبراير ١٩٣٣ و« النشيد » في ٢٢ يناير ١٩٣٤ و« أغنية ريفية » في ٥ فبراير ١٩٣٤ ، و« إلى الشواطىء المصرية » في ٢٣ أبريل ١٩٣٤ و« إلى البحر » في ٧ مايو ١٩٣٤ .

كما نشر صالح جودت بعض قصائد، كقصيدة « حياة ثانية » في أول سبتمبر ١٩٣٣ ، وقصيدة « الوداع الأخير » في أول أكتوبر ١٩٣٣ . ولعبد العزيز عتيق بعض قصائد منها قصيدته « ليلة الزورق » في ٢٣ يوليو ١٩٣٤ .

لذا لا يمكن أن يقال إن هذه المجلة قد بدأت تياراً أدبياً لم يكن موجوداً من قبل، وإنْ كان لها أثر لا ينكر في تأكيد الاتجاه وإبراز كثير من نشاط شعرائه.

ولما كانت هذه المرحلة امتداداً للمرحلة السابقة وثمرة من ثمارها كان لا بد ـ كما ذكرنا ـ أن تتداخل المرحلتان وتشتركا في كثير من الخصائص الموضوعية والفنية، وإن زادت هذه الخصائص وضوحاً وعمقاً وتحققت لها كل ملامح الحركة الشعرية الجديدة.

يصعب على الدارس ـ إذا أراد تجنب المسلّمات النقدية الشائعة ـ أن يصل إلى مفهوم كلّي ينتظم طبيعة التجربة عند الشعراء الوجدانيين وموقفهم منها. ذلك لأن هؤلاء الشعراء ـ برغم نزعتهم الوجدانية الغالبة ـ يختلفون فيما بينهم أختلافاً غير قليل في هذا المجال، حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج. بل قد تتعدد تجارب الشاعر الواحد منهم وتتباين مواقفه دون أن يكون قد مر بمراحل من التطور النفسي يمكن رصدها وبيان أثرها في تلك التجارب والمواقف، لأنه ـ وهو يصدر عن إدراك وجداني ـ يتقلب بين لحظات نفسية يبلغ اختلافها أحياناً حدّ التناقض.

فليس من اليسير مثلاً أن يقال ـ على سبيل التعميم ـ إن الشعراء الوجدانيين جميعاً كانوا مشغوفين بالطبيعة، يعشقون جمالها لذاته أحياناً، ويخلعون عليه أحياناً أخرى بعض مواقفهم من الحياة والناس والحضارة الحديثة؛ فإن من بين هؤلاء الشعراء من لا نكاد نجد للطبيعة أثراً يذكر في شعره إلا بمقدار ما يستمد منها بعض تشبيهاته ومجازاته كما يفعل الشعراء في كل العصور. وليس من الممكن أن يقال إن هؤلاء الشعراء جميعاً كانوا مفتونين بعاطفة الحب، يعبرون عنها أحياناً في إطار من التجارب الذاتية المحدودة، ويبسطون أحياناً من طبيعتها لتصبح وسيلة إلى التّطهّر والسمو والحنين الغائم إلى عالم مثالي؛ فإن منهم من يصنع ذلك، ومنهم من تشحب في شعره تلك العاطفة فتطغى عليها ألوان أخرى من التجارب.

وقد يقال إن «الكآبة» طابع غالب على الشعر الوجداني، وهو قول حق؛ لكنه لا يصدق على نماذج كثيرة من هذا الشعر، كما تختلف الكآبة فتظل صورة لحالات نفسية عارضة، وتعمق أحياناً وتمتد حتى توشك أن تكون نظرة ثابتة إلى الحياة والكون تدفع الشاعر إلى كثير من التأمل في غاية الحياة وطبيعة الخير والشر والجبر والاختيار.

ومن أدلة هذا التباين عند هؤلاء الشعراء ما نراه من فرق واضح بين طبيعة التجربة والنظرة عند شعراء المهجر بوجه عام والشعراء في الوطن العربي. فالمهجريون ـ برغم كثرة حديث الدارسين عن أشواقهم وحنينهم ولجوئهم إلى الطبيعة ـ يجنحون في الأغلب إلى التأمل في ذواتهم وفي طبيعة النفس الإنسانية ووضع الفرد في المجتمع والكون، على حين تقل هذه النظرة «الفكرية» عند الشعراء في الوطن العربي ويطلقون

لوجدانهم العنان فتتحول الأفكار لديهم إلى أحاسيس يصبغها خيالهم بألوان مختلفة من مشاهد الطبيعة وعواطف الحب. ولا أدل على ذلك من أن إيليا «أبو ماضي» في ديوانيه «الجداول» و«الخمائل» لا يعرض لعاطفة الحب إلا في ثلاث مقطوعات قصيرة وقصيدة واحدة، وهي «عروس الجمال.. غرامية.. يا جنتي» و«يا شذاهن».

وقصيدته الطويلة توشك أن تكون حباً صوفياً يتحدث عن «غائبة» لا تحديد لكيانها أو صلتها بالشاعر. ويشيع في القصيدة ذلك الجو الصوفي الغائم والحنين الروحي إلى عوالم قصيّة لا تراها الأبصار وان رأتها الأرواح:

خِلْتُ أني، إذا بعدتُ، سأنساها
– ويطوي الزمان سِفْرَ هواها
وتوهّمتُ أنني سوف ألقى
ألفَ ليلىَ، وألف هند سواها
فإذا الحب كالفضاء، وقلبي
طائر في الفضاء ضلّ وتاها
أنا في عالم قصيٍّ سحيق
لا أراها، لكنّ روحي تراها

ثم يختم الشاعر قصيدته بتمجيد الحب معبراً عنه بـ «المحبة» متخذاً منه طريقاً إلى الهدى والإيمان:

قال قوم: إنّ المحبة إثم
وَيْحَ بعض النفوس، ما أغباها!
إن نفساً لم يشرق الحب فيها
هي نفس لم تدرِ ما معناها
أنا بالحب قد وصلت إلى نفسي
– وبالحب قد عرفت الله

وقد نرى في بعض قصائد أخرى إشارات عابرة إلى الحب، إذ يتخذ الشاعر منه وسيلة إلى البرهان على «فكرة» يبنى عليها قصيدته، كالذي نجده في قصيدته

« تعالي »[1]، فهي ليست تصويراً لعواطف حب مشتركة، بل دفاع عن روح الحب أو « المحبة » التي تشيع في الكائنات والطبيعة جميعاً.

أما التأمل فصفة غالبة على بقية الدواوين، ويدور الشاعر فيه حول بعض المعاني الكلية التي قد يُفرد الشاعر لها قصائد بعينها أو تشيع في أبيات منتثرة هنا وهناك في قصائد الدواوين. وأهم هذه المعاني وأبرزها فكرة « الطين » التي يصور الشاعر من خلالها اعتقاده بأن الإنسان لا يستطيع أن يعلو على وجوده المادي أو تتحرر روحه من « قفص الصلصال » الذي كُتب عليها أن تعيش فيه حياتها الدنيا. وإلى هذا المعنى يردُّ الشاعر ما ينكره من تكالب الناس على الشهوات والمال والجاه، وما ينكره على نفسه من نسيان لوجودها الروحي النقي الأول. ومن ذلك قوله:

علّمتني الحياة في القفر أني
أينما كنت، ساكن في التراب

وسأبقى ما دمت في قفص الصلصال
ــ عبدَ المنى أسير الرغاب

وقوله:

سألتني، وقد رجعت إليها
وعلى مفرقي غبار السنينا
أي شيء وجدت في الأرض بعدي؟
قلت: إني وجدت ماءً وطينا!

وقوله:

أيها الطين، لست أنقى وأسمى
من تراب تدوس أو تتوسد
سُدتَ أو لم تَسُد، فما أنت إلا
حيوان مُسَيَّر مستعبد

---

(1) الجداول ص ٣٠.

ومن تلك « الأفكار » الشائعة في الديوانين وحدة الزمان والحياة الممتدة بين الأبناء والأسلاف، المشتركة بين الأحياء ومشاهد الطبيعة. وهي فكرة تتردد أيضاً في أكثر من قصيدة وتنتثر في أبيات متعددة في الديوانين. ومنها قوله من قصيدة بعنوان « ريح الشمال » في ديوانه « الجداول »:

... فجاوبني هاتف في الظلام:
غلطتَ، فما هذه الشمألُ
ولكنها أنفس الغابرين
تجوس الديارَ ولا تنزل
فقلت: أينهض من في القبور
وفوقهم الترب والجندل!
أجاب الصدى، ضاحكاً ساخراً:
إلى كم تحار، وكم تسأل!
مِنَ البحر تصعد هذي الغيوث
وتهطل في البحر، إذ تهطل
وفي الجوّ، إن خفيتْ، نسمة
وفي الأرض، إن نضبَ، المنهل
لقد كان في أمس ما قبله
وفي غده يومُك المقبل
عجبت لباكٍ على أوّلٍ
وفي الآخرِ النّائِحِ الأوّل!
هُمُ في الشراب الذي نحتسى
وهمْ في الطعام الذي نأكل
وهُمْ في الهواء الذي حولنا
وفي ما نقول وما نفعل

وقوله، من قصيدته الطويلة الطلاسم، في الديوان نفسه، مخاطباً البحر:

تُرسل السُّحْبَ فتسقى أرضنا والشجرا
قد أكلناك، وقلنا: قد أكلنا الثمرا

وشربنـاك، وقلنـا: قـد شربنـا المطرا
أصَوابٌ مـا زعمنـا، أم ضـلال؟
لست أدري!

ونلتقي بفكرة «الطين» وامتداد الحياة في الزمن والأحياء والعناصر، عند شاعر آخر من المهجر الجنوبي، هو فوزي معلوف، الذي تدور قصيدته «على بساط الريح» حول معنى كلي واحد، هو حنين الروح إلى الانعتاق من أسرها المادي لتطل لحظات على عالمها الأزلي الأول قبل أن تعود مرة أخرى إلى حياتها الدنيا. ويدين الشاعر الإنسان وما رُكب فيه من غريزة «الطين» فيقول:

ليتـه عـاد للـثرى مثلمـا جـاء
- نقيّـاً بنفسه وإهـابـه
جـاء والحسن والرواء رفيقـاه
- وثوب العفـاف كـل ثيـابـه
وتولّـى يقوده الإثم والـداء
- إلى القـبر في ربيـع شبـابـه
هو يحيـا للشر، فـالشر يحيـا
أبـدا حيـث حـلّ شؤمُ ركـابـه
وهو لا ينفـع البسيطـة إلا
حـين يثوى في القـبر بـين رحـابـه
حـين يمتصّـه الـثرى فيغـذّى
منـه مـا في الأديم من أعشابـه
يـا لعمري! كـل النبـات الـذي
فـي الكون، من زهره إلى لبـلابـه
ليس إلا عصـير أجسامِ مَنْ مـاتوا
- فزانوا الـثرى بـأجمل مـا بـه
كنـدَى الفجر سال فـاشتفّـه الـترب
- فحـالـت وَخـلاً لآلى حُبـابـه
بخّرتـه ذُكـاءُ فـاسترجعتـه
صـافيـاً لـلأثـير عَيْنُ سحـابـه

فهو بــين السحــاب ثــانيــة قطرٌ
ـ نقيٌّ يُحــي الــثرى بــانسكــابــه

ونستطيع أن ندرك الفرق بين هذه النزعة الفكرية المتأملة عند الشعراء المهجريين ، والنزعة الوجدانية الخيالية الغالبة عند الشعراء في الوطن العربي ، إذا قارنا بين مقطوعة لإيليا «أبو ماضي» يعبر فيها عن الفكرة السابقة من خلال حديثه عن سنبلة القمح ، وقصيدة في الموضوع نفسه لمحمود حسن اسماعيل ، فسنرى كيف أحال أبو ماضي السنبلة إلى برهان على فكرته ، أو إلى سبيل للوصول إليها ـ كعادته وعادة أغلب المهجريين في موقفهم من الطبيعة ـ على حين أبقاها محمود حسن اسماعيل جزءاً في لوحة متكاملة الأجزاء من مشاهد الطبيعة في الريف.

يقول أبو ماضي بعنوان «الناسكة» في ديوانه الجداول :

أبصرتُ في الحقــل قُبيــل المغيــبْ
سنبلــة في سفــح ذاك الكثيــب
حــانيــة مطرقــة الرأسِ
كــأنمــا تسجــد للشمس
أو أنهــا تتلو صــلاة المساءْ

فمِلْــتُ عن راهبــة الحقــلِ
وسِرْتُ لا ألوي عــلى ظــلي
ألتقــط الحَــبّ وأذريــهِ
وتــارة في النــار ألقيــه
مستخرجــاً منــه لجسمي غــذاء

قــد غــابــت الشمس وراء القمم
وسكــت الطــير الــذي لم ينمَ
لكنّ نــاري لم تزل ترعــج
ولم أزل آكــل مــا تُنضــج
يــا حبــذا النــار ونعم الشواء!

وإنــني في مرحي والــدَّدِ
إذ صــاح بي صوت بــلا موعــد :

مـــا الحَـــبُّ يـــا هـــذا، ولا السنبـــلُ
مـــا تـــأكـــل النـــارُ، ومـــا تـــأكـــل
وإنّمـــا أسلافـــك الأصفيـــاء!
لا بَشَر، لا طـــائر مـــائـــلُ
يـــا عجبـــا! نُطْـــقٌ ولا قـــائـــلُ؟
من أين جـــاء الصوت؟ لا أدري
لكنمـــا نـــاسكـــة الـــتِّبرّ
قـــد رفعـــت هـــامتهـــا للعـــلاء!

ويقول محمود حسن إسماعيل في مقاطع من قصيدة طويلة بعنوان «سنبلة تغني» في ديوانه الأول «أغاني الكوخ»:

كلّـــلَ الفجرُ جبيـــني
بـــالنـــدى الغـــض الرطيـــب
والأصيـــل الـــبرُّ ألقـــى
تـــبرَه بـــين جيوبي
وشعـــاع الشمس حيّـــا
فـــي شـــروق وغـــروب
لو رأى الرهبـــان طهري
وصـــلاتي في المغيـــب
هجروا الـــديـر وخروا
سُجّـــدا فوق كثيـــبي!
قُـــبرّات الحقـــل لّمـــا
خشيـــت لفـــح الهجـــير
رشفـــت ظلّي خيـــالا
نغّمتـــه في الصفـــير
وحبـــا العُلّيـــق فوقي
عـــاشقـــاً لـــثم شعوري
كـــأسه البيضـــاء تحكي
حُلُمَ الطفـــل الغرير

مـــــدّهـــــا شوقـــــاً ليحسو

هـــالــــة الضوء المنـــير

كم ربيـــــع نـــــاعم الآ

صـــال ، طلـــق الغـــدوات!

نمـــتُ فيـــه عفّـــة المهـــد

ـ بـحـضـن الـــربـــوات

بـــين ترتيـــــل السواقي

وزفيـــــف النحـــلات

وترانــــيم الصبـــايـــا

في سكون الطرقـــــــات

والصـــــــدى المشبوب حولي

من أنـــاشيـــد الرعـــاة

ودنـــا الصيـــف فشابـــت

من لظــــاه سَبـــــلاتي

وذري عودي ، ولـــفَّ المنجـــلُ القـــاسي حيـــاتي

وتحطّمـــتُ فـــأحيـــا النـــاسَ عيشٌ من رفـــاتي

أنـــا في غرسي وحصـــدي وحيـــاتي للتضحيـــات!

مثَـلٌ أعـــلى ورمز خـــالـــــد للتضحيـــات!

ونلاحظ أن « أبا ماضي » قد أتخذ من السنبلة مجرد « مدخل » إلى فكرته ، فلم يُفِض في تصويرها ، بل اكتفى بتلك اللمحة الرمزية في المقطوعة الأولى ، ناسباً إلى السنبلة ما ينسبه الوجدانيون إليها وإلى نظرائها من مشاهد الطبيعة وأحيائها كالزنبقة والفراشة ، من صفات الطهر والتقوى ، ثم انتقل فجأة إلى فكرته التي هي في الحقيقة محور المقطوعة. أما محمود حسن إسماعيل ، فإنه ـ وإن انتهى إلى خاتمة فيها عبرة وفكرة ـ قد أفاض في حديث السنبلة عن نفسها وأحاطها بكل « عناصر » الصورة الطبيعية الرومانسية كالإشارة إلى أوقات النهار والليل الموحية بالعواطف والملهمة للخيال ، كالفجر والأصيل والشروق والغروب والمغيب ، أو إلى معاني الرقة والوداعة والجمال متمثلة في ألفاظ موحية بها كالندى الغض الرطيب وتبر الأصيل وشعاع الشمس وكأس العليق البيضاء والربيع الناعم الآصال ، وأخرى متصلة بالنغم والموسيقى كصفير

القبرات وترتيل السواقي وزفيف النحل وترانيم الصبايا وأناشيد الرعاة. والعبرة التي انتهى إليها في خاتمة القصيدة إحساس رومانسي مألوف عند الشعراء الوجدانيين الذين يتخذون من بعض مشاهد الطبيعة رموزاً لمشاعرهم. والتضحية في سبيل الآخرين أو في سبيل المعرفة من المعاني التي أكثر الشعراء الحديث عنها حتى قبل الحركة الوجدانية، إذ طالما شبهوا الشاعر بالشمعة التي تضيء للناس وتحترق، والفراشة التي تلقى بنفسها إلى النار سعياً وراء النور!

وقد يُلَخّص الفرق بين النظرة الوجدانية المطلقة عند بعض الشعراء، والنظرة التي يمتزج فيها الوجدان بالفكر، والخيال بالتأمل، إذا لاحظنا الفرق بين قصيدة لإيليا «أبو ماضي» بعنوان «إنما الغبطة فكرة»[1]، وقصيدة للشابي بعنوان «فكرة الفنان»[2].

فالشاعر المهجري يفتقد في وجوه الناس ونفوسهم فرحة العيد، يوم العيد، ويصوّر ضيقهم بيومهم وخوفهم من غدهم، ثم يحاول أن يعيد إلى نفوسهم الطمأنينة والفرحة ببراهين عقلية، قد تصح من وجهة النظر النفسية، لكنها تحدّ من انطلاق الخيال عند الشاعر وتخفف من وقدة شعوره. ومع «استشهاد» الشاعر على فكرته بما يراه في مشاهد الطبيعة، تظل الطبيعة مجرد برهان عابر على الفكرة لا يمتزج بها ولا يحيلها إلى إحساس!

أيها الشاكي الليالي، إنما الغبطة فكره
ربّما استوطنت الكوخَ، وما في الكوخ كِسره
وخلَتْ منها القصور العاليات المشمخِرّه
تلمس الغصن المُعرَّى، فإذا في الغصن نضره
وإذا رفّت على القفر استوى ماءً وخُضره
وإذا مسّت حصاة صقلتها فهي دُرّه

على حين يمجّد الشابي شأن «الشعور» ويهوّن من أمر الفكر ويمزج بين وجدانه ومشاهد الطبيعة مزجاً ممتداً متعدد الوجوه في لغة فيها حدة الشعور وطلاقته:

---

(١) الخمائل ص ١٧٢.
(٢) أغاني الحياة ص١٩٠

عشْ بـالشعور ، وللشعور ، فـإنمـا
دنيـــاك كون عواطـــف وشعورِ
شِيدت عـلى العطف العميـق ، وإنها
لَتَجِـفُّ لو شيـدت عـلى التفكـير
وتظـلّ جـامـدة الجمـال ، كئيبـة
كـــالهيكـــل المتهـــدم المهجور
لا الحـــب يرقــص فوقهـا متغنيـاً
للنـــاس ، بـــين جـــداول وزهور
كـــلا ، ولا الفن الجميـــل بظـــاهر
في الكون تحت غمـــامـــة من نور
متوحشاً بـــالسحر ينفــخ نـــايـــه
ـ المشبوب بـــين خمائـل وغــدير
أو يلمس العود المقـــدس واصفـــاً
للموت ، لـــلأيـــام ، للـــديجور
مـــا في الحيـــاة من المسرة والأسى
والسحر واللـــــــــذات والتغرير
تلـك الأنـاشيـد الـتي تَهَـبُ الورى
عزمَ الشبـــاب وغبطـــة العصفور
واجعَـلْ شعورك في الطبيعـة قـائـداً
فهو الخبـــير بتيههـــا المسحور
صَحِـبْ الحيـاةَ صغـيرة ، ومشى بهـا
بـين الجمـاجم والــدم المهـدور
وعــدا بهـا فوق الشواهـق بـاسماً
متغنيـــــــاً ، من أعصر ودهور
والعقــل ـ رغم مشيبـــه ووقـــارِه
مـــا زال في الأيـام جِـدَّ صغـير!
يمشي فتصرعـه الريـاح ، فينثـني
متوجعـــاً ، كـــالطـــائر المكسور

ويظـــــل يسأل نفسه ، متفلسفـــــاً
متنطساً ، في خفــــــــــة وغرور
عمـــا تحجّبـــه الكواكـــب خلفهـــا
من سر هـــــــذا العـــــالم المستور
افتــــح فؤادك للوجود ، وخلّــــه
للـــيمّ ، لـــلأمواج ، للـــديجور
للثلـــج تنـــثره الزوابـــع ، لـــلأسى
للهول ، لـــــلآلام ، للمقـــــدور
حـــتى تعـــانقـــه الحيـــاة ويرتوي
من ثغرهـــا المتــــأجـــج المسجور
فتعيش في الـــدنيـــا بقلـــب زاخر
يقـــظ المشاعر ، حـــالم مسحور
في نشوة صوفيـــــة قـــدسيـــــة
هي خـــير مـــا في العـــالم المنظور!

وقد فصّلنا القول في بيان هذه الفروق لنؤكد صعوبة « التعميم » في الحديث عن مضمون التجارب الوجدانية ومواقف الشعراء منها ، إذ يكاد يكون لكل منهم عالمه الخاص وإن اشتركوا في بعض السمات هنا أو هناك . وقُصارى ما يستطيعه الدارس أن يلمّ أشتات هذه العوالم ويحاول أن يجد وراءها معنى كلياً يصدر عنه هؤلاء الشعراء على اختلاف تجاربهم ومواقفهم .

وقد نستطيع أن نجد ـ على الأقل ـ « حافزاً » مشتركاً بين هؤلاء الشعراء يتجّه بهم إلى تلك التجارب والمواقف . فالحركة الوجدانية ـ كما ذكرنا ـ تعبّر عن مرحلة حضارية بعينها ، وتحمل من الخصائص الإيجابية ما يجعلها قادرة على هذا التعبير وصالحة له . ولما كانت تلك المرحلة قد قامت في أساسها على وجود « الفرد » فإن كل ما يحقق هذا الوجود وينميه ويهيّئ له السعادة يصبح مدار التجربة الوجدانية ومنطلق الشاعر في اختيارها وتصويرها ؛ ويصبح كل ما يعوق هذا الوجود أو يعدو عليه بغيضاً لدى الشاعر ، يقـف منـه موقـف الخصومـة أو العـداء إذا استطـاع ، أو موقـف النفور أو الاعتزال إذا عجز عن مواجهته . ومن هنا كان الجانب الإيجابي الذي يُلحّ على حرية الفرد وعواطفه ، والجانب الذي اصطلح الدارسون على وصفه بالسلبية ، « وجهين لعملة

واحدة » كما يقولون، وكان اعتزال الحياة والناس واللجوء أحياناً إلى الطبيعة « موقفاً » من الحياة والناس، واحتجاجاً على ما يراه الشاعر من سلوك وقيم تخالف قيمه ومُثله العليا، وليس موقفاً سلبياً بالمعنى الذي أراده الدارسون، إلا في بعض حالات يبلغ فيها النفور والاعتزال والانطواء على الذات حدّ المرض عند بعض الشعراء

والحق أن هؤلاء الشعراء يفصحون عن هذا الرفض في قصائدهم التي يلجأون فيها إلى الذات والطبيعة، فيعدّدون ألواناً مما يشهدون من فساد في النفوس والمجتمع وطغيان المادة على أقدار الناس وصلاتهم فيه.

ومن هنا نستطيع أن نلتمس في هذه النظرة العامة ذلك « الحافز » المشترك بين هؤلاء الشعراء. فالشاعر الوجداني يعتقد أنه صاحب رسالة تقوم على مثل عليا من الأخلاق والسلوك لا سبيل إلى سعادة المجتمع الإنساني بدونها، وهو مدفوع إلى بلاغ هذه الرسالة بما يحس في وجدانه من وجود روحي يحن إلى عالمه الروحي القديم ويسمو به على شهوات الحياة الدنيا وأطماعها، ويفتح عينيه على ما في حياة الناس حوله من انعدام المحبة والتعاطف، والسعي وراء المال والجاه، وعلى ما في مجتمعه من مآسي الفقر والظلم ومظاهر الدمامة.

وقد عبّر أغلب هؤلاء الشعراء عن إحساسهم بذلك الوجود الروحي، وبالأسباب التي ما زالت تمتد بين وجدانهم والسماء في صور كثيرة، منها قول علي محمود طه في ديوانه الأول « الملاح التائه » من قصيدة بعنوان « ميلاد شاعر »:

هبط الأرض كالشعاع السنيّ
ـ بعصا ساحرٍ وقلب نبيٍّ
لمحة من أشعة الروح حلّت
ـ في تجاليد هيكلٍ بشريّ
ألهمت أصغريه من عالم الحكمة
ـ والنور كلّ معنى سريّ

وقول إيليا « أبو ماضي » مشيراً الى الشاعر:

إنــــه روح كريم لَبِس الطـــين المهينــــا
ونـــبيّ بهر الخلـــق، ومـــا أعلن دينـــا
يلمـــح النجم خفيّــاً، ويرى العطر دفينــا
ويحس الفرح الأسمـــى جريحـــاً أو طعينـــا

وقوله مرة أخرى متحدثاً باسم الشعراء:

كم خفضنـــا الجنـــاح للجـــاهليّنـــا
وعـــذرنـــاهمُ، فمـــا عـــذرونـــا
خبّروهمْ يـــا أيهـــا العـــاقلونـــا

إنمـــــــا نحن معشر الشعراء
يتجـــــلى سِرُّ النبوة فينـــــا!

وقول الشابي، في ديوانه «أغاني الحياة» مشيراً إلى الشاعر:

جهـل النـاس روحـه وأغـانيهـا
ـ فساموا شعوره سوم بخس
فهو في مـــذهـــب الحيـــاة نـــبيّ
وهو في شعبــــه مصـــابٌ بمسّ!

وقوله، مشيراً إلى عالمه الروحي الأول:

يـــا إلـــه الوجود، هـــذي جراح
في فؤادي، تشكو إليـــك الـــدواهي
أنـــتَ أنزلتَـــني إلى ظلمـــة الأرضِ
ـ وقـــد كنـــتُ في صبـــاح زاه
كالشعاع الجميل أسبح في الأفْق
ـ وأصغـــي إلى خرير الميـــــاه
وأ غنّي بـــين اليـنـــابيـــع للفجر
ـ وأشدو كـــالبلبـــل التبّـــاه
أنـــتَ أوصَلْتَـــني إلى سُبُـل الـدنيـا
ـ وهـــذي كثـــيرة الإشتبـــاه!

ومنه قول فوزي معلوف مشيراً إلى الشعراء، في قصيدته الطويلة «على بساط الريح»:

أنتِ يا روحهم، من النور ذرّات
ـ أضاءت في الكون، في عالمَيْهِ
تصلُ الأرض والسماء بنهر
غمر الحسنُ والهوى ضفّتيه
لستِ من عالم التراب وإن كنت
ـ تقمصت بالتراب عليه
أنت من عالم بعيد عن الأرض
ـ يفيض الجلال عن جانبيه

لذلك عانى الشاعر الوجداني، في تشبثه بمثله العليا وحنينه إلى عالمه الروحي، أزمة مزدوجة، يتصل جانب منها بالمجتمع، ويتصل جانب بوجوده الباطني وما يدور فيه من صراع بين الجسد والروح والشر والخير، أو بين «الطين» و«النور» كما يعبر الشعراء الوجدانيون. وهو في شغفه بالجمال البشري والطبيعي ونفوره من الدمامة في الأخلاق والسلوك والصلات الاجتماعية وبغضه للفقر والظلم وغلظة الطبع، لا يصدر عن مفهوم سياسي أو فلسفة اجتماعية، بل يدرك ما في مجتمعه من متناقضات بوجدان مرهف يجدُ في كل هذه المظاهر «رذائل» خلقية واجتماعية يدينها بمعيار خلقي وإنساني في المحل الأول. وهو إذا خاطب الأغنياء يتجه بحديثه الى ضمائرهم وإلى حسهم الإنساني، وإذا سخر منهم فإنه يسخر من الطبيعة الشائهة التي تأذن للمال أن يستعبد صاحبها، ولشهوة السيطرة أن تطمس معالم الرحمة في نفسه، محاولاً في بعض الأحيان أن يوقظ بصيرة الغني ويردّه إلى الفطرة الإنسانية الطيبة بما يعرض أمامه من صورة للحياة الفطرية الجميلة التي يستوي الفقير والغني في المتعة بها، أو من صور العجز أمام كثير من مظاهر الحياة والطبيعة التي لا تخضع للجاه والمال. ومثال ذلك ما صنعه ايليا أبو ماضي في قصيدته المعروفة «الطين»، في ديوانه «الجداول».

ولعل من أكمل نماذج هذا الموقف الخلقي الذي يدين انحراف النفس البشرية ويقارن بينها وبين نقاء عناصر الطبيعة وبذْلِها بلا انتظارِ جزاء، قوله من قصيدة بعنوان «كتابي» في ديوانه الخمائل، وقد سألته سائلة عن مذهبه:

أنــا آدميٌّ كــان يحسب أنــه
هو الكائن الأسمى، وشرعته الفُضلى

وأن لـه الـدنيـا الـتي هو بعضهـا
وأن له الأخرى إذا صام أو صلّى

أمُنّ عـلى الصـادي إذا مـا سقيتُـه
وأُلزمـه شكري، ولست أنـا المَوْبـلا

وأُزْهَى إذا أطعمت جوعانَ لقمة
كأني خلقت الحَبّ في الحقل، والحقلا

تتلمـذت للإنسان في الـدهر حقبـة
فلقّنـني غَيّـا، وعلّمـني جهـلا

نهـانيَ عن قتـل النفوس، وعنـدمـا
رأى غِرّة مـني تعلّم بي القتـلا!

وذمَّ إليَّ الرِّق ثمّ استرقّـهـني
وصوَّر ظلمـا، فيـه تمجيـدهُ، عـدلا

وكـاد يُريـني الإثم في كـل مـا رأى
وكـل نظـام غـير مـاسنّ مختـلا

إلى أن رأيت النجم يطلع في الدجى
لذي مقلة حسرى وذي مقلة جذلى

وشاهـدت كـيف النهرُ يبـذل مـاءه
فـلا يبتغي شكراً ولا يـدّعي فضـلا

وكيـف يزين الطـلُّ ورداً وعوسجـا
وكيف يروّي العارضُ الوعرَ والسهلا

وكيـف تُغـذّى الأرضُ آلأمَ نبتِهـا
وأقبحـه شكـلا كـأحسنـه شكـلا

فـأصبـح رأيي في الحيـاة كرأيهـا
وأصبحتُ، لي دين سوى مذهبي قبلا

وشبيه بهذا ما جاء في هذا المعنى من قصيدة له معروفة، بعنوان «في القفر» من ديوانه «الجداول».

ومنه قول الشابي من قصيدة بعنوان « بقايا الخريف » من ديوانه « أغاني الحياة ».

كرهـــت القصور وقُطّـــانهـــا
وما حولهـــا من صراع عنيـــف
وكيـــد الضعـــف لسعي القويّ
وعصـف القويّ بجهـد الضعيـف
وجـــاشت بنفسي دموع الحيـــاة
وعَجّــت بقلـــبي ريـــاح الصروف
لقلـــب الفقـــير الحطـــيم الكسير
ودمع الأيامَى السفيح النّزيف
ونوح اليتـــامـــى عـــلى أمّهـــاتٍ
توارَيْن خلـــف ظـــلام الحتوف
فسِرتُ إلى حيث تأوى أغاني الربيع
- وتـــذوي أمـــاني الخريـــف
وحيـــث الفضـــا شاعر حـــالم
ينـــاجي السهول بوحي طريـــف[١]

وتختلف الصورة من شاعر إلى شاعر لكن الصور جميعاً تظل مرتبطة بهذا المعنى المشترك الذي يضيق أحياناً فيدين جانبا من جوانب الحياة أو المجتمع ، كالذي نجده عند محمود حسن إسماعيل في ديوانه « أغاني الكوخ » إذ يرثي لما يعانيه الفلاح من ضنك وما يلقاه من جحود ، أو يتسع فيدين العصر كله ، وسلوك الناس جميعاً في ظل الحضارة الحديثة ، كما فعل الياس أبو شبكة في « أفاعي الفردوس » وآخرون في قصائد مفردة ، كقصيدة ناجي « الحياة » من ديوانه الأول « وراء الغمام ».

وإذا كان هذا هو موقف الشاعر الوجداني من المجتمع فإن له موقفاً مشابهاً مع نفسه ، فهو - كما ذكرنا - في صراع دائم بين رغباته ومُثله ، وبين طموحه المشروع وما يشهد من وسائل غير مشروعة ينتهجها الناس لتحقيق أطماحهم ، وهو يعيش مشدوداً بين عالمين من

---

١) يلاحظ قلق العبارة والقافية في هذه الأبيات ، وليس القصد هنا الدراسة الفنية بل بيان مضمون هذا الشعر وموضوعه وموقفه.

المثال والواقع يميل إلى هذا تارة، وإلى ذاك تارة أخرى، مزهوّاً بعصمته إذا استطاع الصمود، معذّباً بالإثم والندم إذا زلّت به القدم، كما في قوله علي محمود طه[1].

لقـــــد دنّس الجسدُ الآدميّ حيـاةً حرصتَ عـلى طهرهـا

بكـى الفن فيـك عـلى شاعر تسائلـه الروح عن ثـأرهـا

نزلـتَ بهـا وهْدَة، كم خبـا شعـاعٌ وغُيّـب في قـبرهـا

رفعـت تماثيلـك الرائعـات وحطّمتهن عـلى صخرهـا

فدَعْ زهرة الأرض يا ابن السماء فـأنـت المبرّأ من شرّهـا

مِراحُك في السُّحُب العاليات وفوق المنوّر من زُهرهـا

فمُـدَّ جنـاحيـك فوق الحيـاة وأطلـقْ نشيـدك في فجرهـا

وكما في قول الياس «أبو شبكة»[2]:

ربّـاهُ، عفوَك! إنـي كـافر جـانِ
جوّعـت نفسي وأشبعـت الهوى الفـاني
تبعـت في النـاس أهواءً محرّمـة
وقلـت للنـاس قولا عنـه تنهـاني
ولم أُفـق من جنون القلـب في سُبُلي
إلا وقـد محـت الأهواء إيمـاني

رباه عفوك إني كافر جان!

وطّـأتِ لي كنَـفَ الـدنيـا، فقلـتُ: قفي
يـا نفس في منهـل اللـذات وارتشفي
ومـال مـذهـبُ طبعي عن سجيّتـه
حـتى تقلـب في بُطـل وفي صلـف
وغـاب عنّيَ أني عشبـة نبتـت
عـلى جوانـبِ إبريـقٍ من الخزف!

---

(١) علي محمود طه: الأعمال الكاملة ص٤٨.

(٢) أفاعي الفردوس ص١٠٩.

فإذا استعصم وأصمّ أذنيه عن نداء المتعة العارضة المبذولة قال[1]:

قلـــــت: حسبي من الربيــــــع شذاه
ولعيـــــــنيَّ زهرُه اللمّـــــــاحُ
نحن طــــير الخيـــــال، والحسن روض
كلنـــا فيـــه بلبـــل صـــدّاح
فِنيَـــــتْ في هواه منـــــا قلوب
وأصـــابـــت خلودَهـــا الأرواح

وإذا رأى أن الناس قد استحالوا إلى ذئاب يعتنقون اللؤم ويختلسون الحق اعتصم بذكرياته وأخلاقه وتعالى عن الانسياق إلى ما هم فيه من ضلال:

لي مهجـــة كـــدموع الفجر صـــافيـــة
نقـــاوتي والتُّقـــى، أمٌّ لهـــا وأبُ
فكيـــف أختلس الحـــق الـــذي اختلسوا
وكيـــف أذأب عن لؤم كمـــا ذئبوا!
لي ذكريـــات كـــأخـــلاقي تؤدبـــني
فـــلا يخـــالجـــني روع ولا كـــذب[2]!

وإذا شهد استمتاع الناس بشهواتهم وبما تتيح الحياة الحديثة من ملذات هفا إلى أن يشركهم في لهوهم ومتعتهم، لكن «قلبه» أو وجدانه التقيّ ومثله الخلقية تصده عما يرغب، ويدور بينه وبين قلبه حوار نلمس من ورائه أن الشاعر غير مقتنع بما يريد أن يسلك من سبيل:

... لِمَ لا أثور اليوم ثورتهم
لم لا أجرّب مـــا يحبونـــا؟
لم لا أصيـــــح اليوم صيحتهم
لم لا أضـــج كمـــا يضجونـــا!

---

(١) علي محمود طه... الأعمال الكاملة ص ٤٨.
(٢) أفاعي الفروسس ص ٦٣

لم لا تـــذوق كؤوسهم شفـــتي؟
إن الحجي سُمّــى وتــدمــيري!
في ذمـــة الشيطـــان فلسفـــتي
ورزانـــتي ووقـــار تفكــيري!
يـا قلـبُ ضقـت، وهـا هنـا سعـة
ومجـــالُ مصفود بـــأغـــلال
أتقول: أعمـــار مُضيَّعـــة؟
مــاذا صنعـت بعمرك الغـالي![1]

وتنتهي التجربة عند الشاعر بأن يتكشف ما كان يظنه لهواً عن مأساة إنسانية تمثل في وجدان الشاعر ظلم المجتمع للفرد وقسوة الحياة المادية على الروح:

أفـديـكِ بـاكيـةً وجـازعـة
قــد لفّهــا في ثوبـــه الغسقُ
ودّعتُهــــا شمساً مودعــــة
ذهبـت، وعنـدي الجرح والشفـق!

«لذلك تبدو عاطفة الحب عند هؤلاء الوجدانيين وكأنها تجربة روحية ترتبط بمعاني الطهارة والعفة والصمود أمام الشهوات، ويسمو الشاعر فيها بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام... والأوهام، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافزاً لوجدانه ليرقى إلى ما يستطيع من رحاب الروح والفن» ومن هنا كان وجود المرأة ـ عند من ينحون هذا المنحى من الشعراء ـ وجوداً مطلقاً غائماً لا يحده في الأغلب اسم أو زمان أو مكان، يتحدث الشاعر عنه في كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول، أو يخاطبه أحياناً كما يخاطب مثالا سامياً، خالصاً من أدران الحياة وأطماعها. والشاعر في تطلعه إلى هذا المثال يأمل الخلاص مما يجد من معاناة الحياة ومخالطة الناس أو التحرر من الصراع المحتدم في وجدانه بين الرغبة والطهارة، أو الواقع والمثال. فالحب عند الشاعر الوجداني كاليد الرحيمة التي يرجو الشاعر أن تمتد إليه لتنتشله من وهدة الحياة وآثامها، لكن انتظاره للمسةِ تلك اليد الرحيمة كثيراً ما يطول لأنه ملتصق برغائب

---

(١) وراء الغمام ص٤٨.

الحياة توّاق إليها، يريدها ويرفضها في آن، وتجربة الخلاص تعني «الانسلاخ» الأليم من إلف الواقع إلى جِدّة المثال، ومن نوازع الجسد إلى أشواق الروح. فتجربة الحب عند الشاعر الوجداني تقوم في أساسها على الصراع والمعاناة، ويبدو الشاعر فيها وكأنه يخلق لنفسه أسباب الفشل ليظل الألم غذاء دائماً لوجدانه وموهبته. وقد عبر شوقي عن تمجيد الألم الرومانسي في مسرحيته الرومانسية «مجنون ليلى» على لسان الأموي «شيطان قيس»، مخاطباً قيس وهو يحتضر على قبر ليلى، فقال:

تفــرَّدتَ بــــــــالألـم العبقــريِّ
وأنبــــغ مـافي الحيــــاة الألم!

وعبر عمر أبو ريشة بعد ذلك عن هذا المعنى أيضاً، فقال:

حسنــاء، لا تتــلاعــي بشعــائري
حسبي من الينبوع جرعــة عــابر!
أنــا فيــض آلام ووحي ضــلالــة
وسراب أحــــلام وقــــبر ضمائر!
أقتــات بــالجرح السخيّ، وأشتهي
لو قبّلـتْ شفتـاي مـديـةَ نـاحر!

ويمزج هؤلاء الشعراء بين الحب وأحوال النفس، فتبدو صورته هادئة شجية حيناً، أو حادة صاخبة حيناً آخر، حسب طبيعة التجربة ومزاج الشاعر واتجاهه الفني. والشاعر المهجري يميل بوجه عام إلى الهدوء والتأمل وربط الحب بأحوال النفس والطبيعة وبخاصة في شجنها الرقيق ولحظاتها ذات الهدوء العميق، ومما يمثل هذه النزعة قول رشيد أيوب[1]:

أنــا في سبيــل الحــب أهوى العــين في عــبراتهــا
والطــير إن نــاحــت عــلى الأغصــان في غــدواتهــا
والريــح، يحيــا العــاشق المشتــاق من نفحــاتهــا.

---

(١) أغاني الدرويش ص٥٣.

والليــل أصغــى فيــه لـلأفـلاك في رنــاتهــا
أنــا أعشق النفس الـــتي تلتـــذ في حسراتهـــا

ويعبر شاعر آخر عن هذا « التسامي » الذي أشرنا اليه ، وعن تلك الآفاق الروحية التي يرقى إليها وجدان المحب فيقول(١) :

أحبـك من قلـبي الـذي أنـت ملؤه
ومن كــل إحساس بنفسيَ ذائـبِ
فؤادي الـذي فتّحـتِ فيـه مشاعراً
من الحب والإحساس شتى المذاهب
سموتِ بــه حــتى تكشف دونــه
عوالم أخرى تــائهــات الجوانــب
عوالم لا تبـــدو لقلـــب منقّـــب
بلا ذلك القلبِ الرفيق المصاحب!
بهـا كـل لـذات الحيـاة ، ودونهـا
لذائـذ أخرى كـاذبـات العواقب!
هنــالــك نسمو بـالحيــاة فــترتقي
إلى كنــف بــين السموات ضــارب
هنــالــك نحيــا والأمــانيُّ حولنــا
تغرّد ألحــان المنــى والرغــائــب

ويتميز الشابي من بين هؤلاء الشعراء جميعاً بوجدانه المشبوب الذي تنصهر فيه عاطفة الحب فتمتزج بعناصر من الطبيعة والمجتمع والنفس والموت تلخص موقف الشاعر « الرومانسي » الذي تدنو به رهافة إحساسه إلى حدّ المرض ، أو « العاطفية » المسرفة على الأقل . وهو يخلع على الحب أجواء من القداسة تقرب من طقوس الدين والعبادة ، مطلقاً وجدانه على سجيته كاشفاً أعماق نفسه بألفاظ وعبارات رومانسية محشودة متتابعة . ومن ذلك قوله من قصيدته الطويلة « صلوات في هيكل الحب »(٢) :

---

(١) سيد قطب ـ الشاطىء المجهول ص١٢٢ .
(٢) أغاني الحياة ص١٨٥ .

يـا ابنـة النور . إنـني أنـا وحـدي
من رأى فيـــك روعـــة المعبودِ!
فـدعيـني أعيش في ظلـك العـذب
- وفي قرب حسنــــــك المشهود
عيشةً للجمـــال والفن والإلهــــام
- والطهر والســــنى والسجود
عيشة النـاسك البتول يناجي الربّ
- في نشوة الـــذهول الشديـــد
وامنحيـــني السلام والفرح الروحيّ
- يـــــا ضوء فجري المنشود
وارحميـني ، فقـد تهـدمـت في كون
- من اليـــأس والظـــلام مشيـــد
في شعـــاب الزمـــان والموت أمشي
تحت عـــبء الحيـــاة جمَّ القيود
وأُمـــاشي الورى ونفسيَ كـــالقـــبر
- وقلـــبي كعـــالم المهـــدود
ظلمـــة مـــا لهـــا ختـــام ، وهول
شائـــع في سكونهـــا الممـــدود
وإذا مـــا استخفَّني عبث النـــاس
- تبسّمـــــــتُ في أسى وجمود
بسمــــةً مُرة ، كـــأنيَ أستـــلُّ
- من الشوك ذابـــلاتِ الورود!

ويقترب الهمشري من طبيعة الشابي في موقفه من الحب ومزجه بالنفس والطبيعة، وفي إحساسه العاطفي الحاد، ويُفضي تشابه موقفيهما إلى كثير من وجوه الشبه بين معجميهما وصورهما الشعرية، ومن ذلك قوله[1] :.

---

(١) ديوان الهمشري ص١١٦.

أنت كل الحياة، أنت كياني
أنت روحي أبصرتها في سباتي
أنت وحيي مجسّداً، أنت لحني
يا سماء على سماء حياتي
أنت أغريتني بأن ألقاكِ
خلف سور الحياة... فوق رباكِ
غير أني بحثت عنك طويلا
وأخيراً نعست تحت ذراك
أيقظيني من الذهول وغنّي
يا ملاكي على طلول حياتي
أرشديني إلى الضياء، وإلا
فاتركيني أهوي إلى ظلماتي!
وعلى عالمي الشتائيّ فيضي
نورَ دفءٍ يُفني ظلامي الحالك
وارفعيني كمعبدٍ قُدسيّ
تتهادى به طيوف جمالك

ويعبر إبراهيم ناجي أيضاً عن ذلك الطموح الروحي الذي يُذكيه الحب في نفس الشاعر فيقول[1]:

لست أنساك وقد أغريتني
بالذرى الشمّ فأدمنتُ الطموحْ
أنت روحي في سمائي، وأنا
لك أعلو، فكأني محض روح
يا لها من قممٍ كنا بها
نتلاقى وبسرّينا نبوح
نستشف الغيب من أبراجها
ونرى الناس ظلالا في السفوح!

(1) ليالي القاهرة ص٤٨.

ويقول مرة أخرى[1]:

... وعنـدك كـل مـا أحيـا   وشدّد عزمـــــة الواهي
حنـــانك نضرة الـدنيـا   وقربـــك نعمـــة الله!
سنـــاك صـــلاة أحــلامي   وهـــذا الركن محرابي
بــــه ألقيـــت آلامي   وفيــه طرحــت أوصــابي
هوىً كـــالسحر صيّرني   أرى بقريحـــة الشُّهُــب
وطـهّرني وبـصّـرنـــي   ومزّق مغلـــق الحجـــب!
سموتُ، كـــأنمـــا أمضى   الى ربٍّ ينـــاديـــني
فـــلا قلـــبي من الأرض   ولا جسدي من الطـــين!
سموت ودقّ إحساسي   وجُـزت عـوالـم البشـر
نسِيـــت صغـــائر النـــاس   غفرت إساءة القــــدر!

ويقول أيضاً[2]:

وأنــا الطــائر الــذي تصطــبي نفسي السموات والــذرى الشمّـاءُ
راشني صـــائــد رمـــاني فــأصماني وولّى الجاني وعـــاش الـــداء
مرحبـا بـالهوى الكبيـر، فإن يبْقَ وإن تسلمى يطِبْ لي البقاء
فهو القمـــة الـــتي تهزم الموت، ولا يرقـــى إليهـــا الفنـــاء

على أن ناجي - برغم ما عرف عنه من إلحاح على عاطفة الحب حتى لتستغرق معظم شعره - يحصر نفسه - في أغلب الأحيان - داخل نطاق التجربة الذاتية الفردية ويعبر عنها تعبيراً مباشراً تعجز معه عن الإيحاء بمستويات نفسية أخرى، إلا من خلال ومضات تعبيرية نادرة منثورة في أبيات ومتطوعات، مما سنفصل القول فيه عند دراستنا الفنية لشعره.

* * *

وفي الطرف المقابل لهذا الخشوع والتقديس المسرف يعبر بعض هؤلاء الشعراء عن خيبة أملهم في مثلهم التي صاغها وجدانهم المرهف ووشّاها بالخيال والأحلام والأوهام،

(١) وراء الغمام ص١٤٨.
(٢) ليالي القاهرة ص١٢٢.

فيضورون المرأة مخلوقاً طائشاً نزقاً، قليلة الوفاء كثيرة التقلب والخيانة؛ وكأنها في كلتا الحالتين معادل للحياة عند الشاعر، فيما تمنحه للمرء من ساعات الصفاء والإقبال، وفيما يجد فيها من شقاء وإدبار وتحوّل مفاجىء في المصير، ومن هؤلاء الشعراء من يعبر تعبيراً عاطفياً مسرفاً عن خيبة أمله فيصبح شعره كأنه صرخات حيوان جريح، ومنهم من يغلف آلامه بنسيج رقيق من صور مهومة وألفاظ موحية وجو ضبابي يمتزج فيه الحلم بمجالي الطبيعة وخفايا الوجدان. ومن أبرز الشعراء في هذا الاتجاه محمود حسن إسماعيل الذي عُرف في شعره عامة بهذا الأسلوب الذي يقترب فيه من الرمز. ومن نماذجه قوله[1]:

كنا جناحين لطير السماءْ ... يهفو كما نخفقْ
إذا أمرْنا الأفقَ رقّ الهواء ... وعرّجَ الزورق
وإن نزلنا العشب زقّ الغناء ... من قلبه المغلق
لكنه فرّق ... وأصبحتِ أنثى ككل النساء!

جبارة كانت تسوق النشيدْ ... سحراً لأوتاري
وتصطلي أحلامُها ما تريد ... من شهوة النار
أخفت عن الدنيا هواها العتيد ... من خشية العار!
وباعت الحب لشارٍ جديد ... لو أنه دارِ
ما أحرقت ناري، لباعها، وارتدّ، بيْعَ العبيد!

والإثم خفاش تحبّ الظلامْ ... طيورُ أسراره
يقال عارٌ، إن أدار الأنامْ ... كأساً بأخباره
وإن غفا السمعُ تمطّى ونام ... في طهرِ أوزاره
قُلْ لرداء العرس: أرخِ اللثام ... وانظر إلى عاره
وزهر أبكاره ... يبكي على العطر بتلك الرّمام!

أما أبو شبكة فلا يحاول أن يتلطف بالمعنى المهوم واللفظ المجنح، بل يعبر تعبيراً صريحاً حاداً جارحاً بأسلوبه الحسي المعروف عن رأيه في المرأة فيقول من قصيدة بعنوان «شمشون»[2]:

---

(١) أين المفر ص١٣.
(٢) أفاعي الفردوس ص٣٣.

مَلّقيـــه بحسنـــك المــــأجورِ

وادفعيــه لــلانتقــام الكبــيرِ

إن في الحسن ، يـا دليلـة ، أفعـى

كم سمعنــا فحيحهـــا في سرير

أسكرت خدعةُ الجمال هِرَقْلاً

قبــل شمشون ، بــالهوى الشرير.

والبصير البصير يُخدَع بالحسن

ـ وينقــاد ، كــالضرير الضرير

ملّقيــه فــالليــل سكران واهِ

يتلوّى في خِـــــدره المسحور

ونسور الكهوف أوهنهــا الحــب

ـ فهــانــت لــديـه كــالشحرور

وعنـا الليــث للبوءة كـالظـبي

ـ فمــا فيــه شهوة للزئــير

ملّقيـــه ففي أشعـــة عينيـــك

ـ صبــاح الهوى وليــل القبور

وعـــــلى ثغرك الجميــــل ثمار

حجبــت شهوة الردى في العصـير

وقد يقودهم هذا الصراع بين أهواء الجسد ومطامح الروح إلى أساليب أخرى غير التعبير المباشر عن العاطفة ، منها ما نراه عند بعضهم من تصوير لحيرة الإنسان بين الخير والشر وتساؤله عن الثواب والعقاب تساؤلا يتخذ في بعض الأحيان صورة الجدل العقلي البعيد عن طبيعة الشعر ، إلا من ومضة هنا أو هناك يفلح الشاعر فيها في المزج بين الفكرة والشعور في تعبير شعري موفق أو طريف أو أخاذ . ذلك لأنهم ـ وهم شعراء وجدانيون في المقام الأول ـ لا يحسنون « الفلسفة » ، ويدركون الأمور ـ في الأغلب ـ من خلال وجدانهم ، فإذا بعدوا عن هذا الوجدان اختلطت عليهم الأمور ووقفوا موقفاً وسطاً لا يبلغ حد الفلسفة ولا يرقى إلى مستوى الشعر . ومن خير النماذج هذا الاتجاه قصيدة طويلة لعلي محمود طه أسماها « الله والشاعر »[1] . وقد بدأها بداية فنية موفقة إذ

---

(١) الملاح التائه ـ الأعمال الكاملة ص٨٧ .

بث في مقاطعها الأولى ما يشبه الحركة « الدرامية » مزاوجاً بين عالمه الداخلي والخارجي وهو يهيم على وجهه في جنح الليل، وعناصر الطبيعة حوله، من ظلام وبرق ورعد وبرد:

لا تفزعي يـــا أرض، لا تفرَقي
من شبـح تحت الـدجـى عـابرِ
مـا هـو الا آدمـيٌّ شقـي
سَمَّوه بـين النـَّاس بـالشاعر!
حنـانـك الآن، فـلا تنكري
سبيلـه في ليلـك العـابسِ
ولا تُضَليـه، ولا تنفـري
من ذلـك المستصرخ البـائس!

مُدِّي لعينيه الرحاب الفساحْ	ورقرقي الأضواء في جفنـهِ
وأمسكي يا أرض عصف الرياح	والراعـد المَنصبَّ في أذنـه
في وقفة الذاهل ألقى عصاه	مُولِّيَ الجبهـة شطر الفضـاءْ
كـأنما يرقي الدجى نـاظراه	ليستشفّـا مـا وراء السماء!
يسقـط ضوء الـبرق في لمحـهِ	عـلى جبـينٍ بـارد شاحـبِ
ويستثـير الـبرد في لفحـه	نـارا تلظّى من فم نـاضب

لكن الشاعر بعد هذه المقاطع الوجدانية الأولى ينتهي إلى جدل ذهني منظوم:

تمرّدت روحي عـلى هيكـلي	وهيكـلُ الجسم كمـا تعـلمُ!
ذاك الضعيف الرأي لم يفعلِ	إلا بمـا يوحي إليـه الـدم

تقول روحي إنهـا ملهمـه
فهي لمـا قـدَّرتَـه متّبعـه[1]
مقُودة في سيرهـا مرغمـه
وإن تراءت حـرَّةً طيِّعـه

---

(١) يخاطب الشاعر ربه، وكان قد بدأ معتذراً بقوله:

حنـانـك اللهم لا تغضـب	أنـت الجميـل الصفـح جم الحنـان
مـا كنـت في شكواي بـالمذنـب	ومنـك يـا ربّ أخـذت الأمـان

قيَّدتَها بالجسم في عالمٍ
تضجّ بالشهوة فيه الجسومْ
كلاهما في جبسه الآثم
لم يصحُ من سكراه وهو الملوم
كلاهما لم يعدُ تصويَره
ما كان إلا مثلما كُوِّنا
كم حاولا بالأمس تغييره
فاستكبر الطبع وما أذعنا

وشبيه بهذا ما صنعه إيليا أبو ماضي في قصيدته الطويلة الطلاسم، إذ يعبر عن هذا الصراع تعبيراً نثرياً مباشراً ليس فيه عمق الفكر ولا إيحاء الشعر:

إنني أشهد في نفسي صراعاً وعِراكا
وأرى ذاتيَ شيطاناً، وأحياناً ملاكا
هل أنا شخصان، يأبى ذاك معْ هذا اشتراكا
أم تراني واهماً فيما أراهُ؟
لست أدري!

بينما قلبيَ يحكي في الضحى إحدى الخمائلْ
فيه أزهار وأطيار تغنّي، وجداول
أقبل العصر فأمسى موحشاً كالقفر قاحل
كيف صار القلب روضاً، ثم قفرا؟
لست أدري!

وإذا كان الشاعر الوجداني ينزع الى حرية الذات من أغلال الغريزة وقيود المجتمع فإن للحرية عنده جانبين: ذاتي يتصل بوضعه في المجتمع، وقومي يرتبط بقضايا وطنه وشعبه.

وشعر هؤلاء الشعراء عن الحرية الذاتية قلّ أن يتخذ صورة إيجابية ترسم معالم الحرية التي ينشدونها، لكنهم بدلا من ذلك يتحدثون عن إحساسهم بفقد الحرية ويعبرون عن ضيقهم بوطأة المجتمع وتطلعهم إلى الانطلاق من قيود التقاليد الصارمة، ما داموا

قد وضعوا لأنفسهم تلك المعايير الخلقية والروحية التي تعصم انطلاقهم وحريتهم مما يدنس الروح أو يطمس الوجدان. وهم يحسون بتميزهم وبما تهيئه لهم مواهبهم من تفرد ويشعرون بأنهم مغبونون لم يبلغوا من المكانة ولم ينالوا من الاعتراف ما هم جديرون به، فالحياة لا تنصف أمثالهم من الموهوبين بل تغدق عطاءها على من يجيدون «الختل والزيف».

إنها للمجون والختل والزيف

ـ وليست للشاعر الموهوب[1]!

وهم يدركون أن مواهبهم هي حريتهم وأغلالهم معاً، فهي تغذو طموحهم إلى عوالم المثل وهي في الوقت نفسه تعوق انطلاقهم إليها بما تثير في وجدانهم من تمزق بين هذه العوامل ودنيا الناس:

ألقيتني بين شِباك العذابْ	وقلت لي: غَنّ!
وكل ما يُشجي حنينَ الرّباب	ضيّعتَه منّي
هذا جناحي صارخ لا يُجاب	في ظلمة السجن

أوّاه يا فنّي!

لو لم أعِشْ كالناس فوق التراب!

رماني الرِّق بدنيا زوالْ	مغلولةِ الجنبِ
وقال: حوِّم في سفوح الجبال	واهبط على العشب
واضرب جناحيك بأفق المحال	واسأل عن الغيب
وها أنا... لا شيء إلا ضلال	سارٍ مع الركب

أوّاه يا ربّي!

لو لم أكن عبداً لهذا الخيال[2]!

وهم في تطلعهم إلى الحرية يفرّون من أنفسهم ومجتمعهم إلى الطبيعة ويجدون في صفائها وجمالها ورحابتها ما يفتقدونه في حياتهم الباطنية الحافلة بالصراع وفي حياتهم

---

(١) علي محمود طه ـ الأعمال الكاملة ص٤٠.

(٢) محمود حسن اسماعيل ـ أين المفر ص٦.

الاجتماعية المليئة بالتناقض، ويتخذون من بعض مشاهدها وأحيائها رموزاً لمعاني الحرية الشاعرية والانطلاق البريء . فالفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق في رحاب من الجمال يهدي من الفطرة ووحي من السماء .

على أنهم يختلفون في هذه النزعة، فيكتفي بعضهم بالإشارة العابرة إلى ما رُكّب في تلك الكائنات من هيام بالجمال والحرية، ويلحُ آخرون على هذه الدلالات فيرسمون لها صوراً مركبة يمتزج فيها الرمز بما يحوطه من مظاهر الطبيعة حتى ينتهوا إلى «لوحة» متكاملة الأجزاء والدلالة. وهؤلاء هم أقرب شعراء الوجدان إلى «الرومانسية» في تصورها للطبيعة وتعبيرها عنها بالألفاظ الموحية واللفتات الخيالية التي لا يكبحها «الاتزان» وحكمة «العقل».

وهكذا يخاطب محمود حسن إسماعيل الفراشة مسمياً إياها راهبة الضحىَ »[1]:

تعـالَيْ نطر في سماء الخيـال	ونهـفُ بجنتـه النـائيـهْ
بعيداً عن الكون، حيث المنى	ترفّ بـأظـلالـه هـانيـه
وحيث الشذى من أزاهـيره	أفـاويح من حلُم طـافيـه
ونبر الصدى من مطـاريبـه	طيوف عـلى أيكـة شاديـه
هنـالـك لا أدمـع ثرة	تهـاوَى، ولا مهجـة شاكيـه
ولا عـالم بـالأذى صـاخب	ودنيـا بـأشبـاحهـا زاريـه
ولا زهرة تنتشي في الصبـاح	بكأس الندى الحلوة الصافيه
ويـأتي المساء بـأنوائـه	فتُسقَـى أعـاصيره السافيه
ربيـعٌ حيـاةُ الهوى كلهـا	بـأفيـائهـا البّرة الساجيـه
فهيّـا نهلّـل في ظلهـا	فنطفـو بغدرانها الجـاريـه
ونسبـح في جوهـا كـالخيـال	يرفرف في مهجـة غـافيـه
وننسى الـدنـا وأهـاويلهـا	وآلامهـا المرة العـاتيـه

ويخاطبها الهمشري بقوله[2]:

---

(١) أغاني الكوخ ص٢١١ .

(٢) الديوان س١٧٦ .

يــــا طـــــائراً لا يكـــــفُّ | هـــــل أنـــــت نجم يرفُّ!
أم أنـــــت خطفـــــة نور | أم أنـــت قلـــب يخـــف؟
تطـــير نَـــذْبـــا طروبـــاً | فـــوق الــزهـــور تـــــدف
قـــد كـــان ريش جنـــاحي | مـــن عسجـيـــــد يستشف
وكنـــتُ بـــالـــدهر دومـــا | مستهزئـــــياً أستخـــــف
حـــتى لقيـــت شديـــداً | مـــن الليـــــالي يشـف

ويخاطب محمود الخفيف « فراش الربيع » فيقول[1]:

يا طروباً، ليس يدري ما الشجن | ويـــك يـــا هـــيمان ويـــكْ!
رَفَّ في مرآك مطويُّ الزمن | فحنَـــتْ روحي عليـــك
مـــا لقلـــبي، بـــين شجو وسكن | خـــافقـــاً يهفو إليـــك!
ويـــح لـــلإنسان! مـــا أجدرهُ | بهيـــام مثـــل هـــذا ومراحْ
عمره المكـــدود مـــا أقصره | خفقـــات من مساء وصبـــاح!

أما البلبل فان الشعراء يتخذون من غنائه دليلا على سعادته بما هو فيه من حرية، وهو، إذا كف عن الغناء، لا بد أن يكون في قبضة أسر أو غم أو فقد. وما أكثر ما شبّه الشعراء قول الشعر بغناء الأطيار، وشبهوا الشاعر الذي كفّ عن قول الشعر بالبلبل الحبيس أو الثاكل، ويعبّر عمر أبو ريشة عن تلك المعاني والرموز في مقطوعة بعنوان « بلبل »[2]، قدّم لها بقولٍ منقول عن الجاحظ « البلبل لا ينسلُ في قفص »، منها قوله:

ألفيتُـــه ينـــثر ألحـــانـــه | كـــأنمـــا ينـــثر من كبْـدِهِ
وإلْفُـــه المشفـــق ظـــلٌّ لـــه | باقٍ، كما كـــان، عـــلى عهده
مُـــدَلَّـــه اللّفْتـــات مستوحش | طـــاوٍ جنـــاحيـــه عـــلى وجـدْه
كـــم أطبقـــت منقـــارَه غصـــة | فمـــــدَّ ينقـر في قيـــــده!
أسقمـــه العيش، عـــلى وفره | لمـــا رآه ليس من كَـــدِّه
وأين مخضـــلّ الجنـــى حولـــه | من زنبـــق الروض ومن ورده!
طوى المنـــى نوحـــاً، ولكنمـــا | لم يُغنـــه النوح ولم يُجْـــده

(١) الرسالة ١٦ مايو ١٩٣٨.
(٢) الأعمال الكاملة ص١٤٤.

فعافَ دنياه، ولم يتخذ عشا، ولم يحمل سوى زهده
كأنه من طول ما مضّه من عبث الدهر ومن كيده

أبي عليه الكِبْر أن يُورِث الأفراخ ذلَّ القيد من بعده!

وقد اتخذ شوقي في موقف رومانسي في مسرحيته «مصرع كليوباترا» من «الزنبقة» رمزاً لأسر الروح التي لا تزدهر إلا في رحاب النور والجمال، فقال على لسان كليوباترا قبيل انتحارها[1]:

زنبقة في الآنيه ضحية الأنانيه
جنت عليها، غربةَ الأسر الأكفُّ الجانيه
وبُدّلت من سعة الربوة ضِيقَ الباطيه
يسقونها من جرة بعد العيون الجاريه
يا جارتا شأنك لا يشبه إلا ثانيه
وكلُّنا ذابلة عمّا قليل ذاويه!

أما أبو ماضي فقد نظم قصيدة طويلة بعنوان «السجينة» صاغها في قالب قصصي وتحدث فيها عن زنبقة قُطفت وحُملت من مهدها في أحضان الطبيعة إلى سجن الإناء والجدران، يقول في أبياتها الأولى:

لعمرك ما حزني لمال فقدته
ولا خان عهدي في الحياة حبيبُ
ولكنني أبكي وأندب زهرة
جناها وَلُوع بالزهور لعوب
رآها يحلّ الفجرُ عقد جفونها
ويُلقي عليها تبرَه فيذوب
وينفض عن أعطافها النور لؤلؤاً
من الطلّ، ما ضمّت عليه جيوب

(١) مصرع كيلوباترا ص٩٢.

فعالجها حتى استوت في يمينه
وعاد إلى مغناه وهو طروب
وشاء فأمست في الإناء سجينة
لتشبع منها أعين وقلوب
ثوت بين جدران كقلب مُضيمها
تَلَمَّسُ فيها منفذاً فتخيب
فليست تُحيّي الشمس عند شروقها
وليست تحيي الشمس حين تغيب
ومن عُصبت عيناه فالوقت كله
لديه، وإن لاح الصباح، غروب!

على أن إقبال هؤلاء الشعراء على الطبيعة، وإن بدا في أغلبه تطلعاً إلى الحرية الذاتية واحتجاجاً على المجتمع والحياة، يعود في جانب منه إلى ما عُرف به هؤلاء الشعراء من عشق للجمال في جميع مظاهره. ويتلوّن جمال الطبيعة عندهم حسب مزاج الشاعر وأحواله النفسية حتى توشك عناصر الطبيعة أن تفقد لديهم وجودها الواقعي فيصبح المشهد الواحد في قصيدةٍ غيره في قصيدة أخرى، سواء في مظهره الخارجي أو دلالته النفسية والعاطفية، بل قد يتغيّر هذا المشهد فى القصيدة الواحدة من مقطوعة إلى أخرى، وقلَّ أن نجد لديهم تصويراً لجمال الطبيعة خالصاً لذلك الجمال وحده، بل لا بد أن تتسلل إليه ـ بطريقة أو بأخرى ـ حالات الشاعر وتذبذبه بين الفرحة والكآبة والأمل واليأس.

وتبدو «الكآبة» عند بعض هؤلاء الشعراء «مزاجاً» فطرياً ليس له سبب معلوم، وإن ربط الشاعر أحياناً بينه وبين أحوال المجتمع والحياة. وقد عبر الشابي عن هذا اللون الخاص من الكآبة الدائمة الفريدة فقال:

كآبة الناس شعلة، ومتى مرّت ليال خَبَت مع الأمَدِ
أما اكتئابي فلوعة سكنت روحي، وتبقى بها إلى الأبد!

لذا يقبل الشاعر على الطبيعة وقد وطن نفسه على الاستمتاع بما فيها من صفاء وجمال فإذا بتلك الكآبة الدائمة تنبثق من وجدانه في اللحظة التالية فتُحيل ما كان يفترض أنه مصدر للمتعة والسعادة مثاراً للهواجس والتشاؤم والشكوى. وبدل أن يطرب الشاعر

لصوت عصفور يغنّي فيمسح طربه ما حملت نفسه من هموم الحياة والناس، يجعل من نفسه هو طائراً توّاقاً إلى الغناء يودّ لو شارك العصفور بهجته لولا ما يخرس أوتاره من شعور بالوحدة والأسر:

يـا أيهـا الشادي المغرد هـا هنـا
ثَمِلاً بغبطـة قلبـه المسرورِ
متنقـلاً بـين الخمائـل، تاليـاً
وحي الربيـع الساحر المسحور
غرِّدْ، ففي تلـك السهول زنـابـق
ترنو إليـك بنـاظر منظور
غرِّدْ، ففي قلـبي إليـك مودة
لكنْ، مودة طـائر مـأسور!
هجرتْـه أسراب الحمـائم، وانـبرت
لعـذابـه جنيّـة الـديجور
غرِّد ولا ترهـب يميـنيَ، إنـني
مثـل الطيور بهجـتي وضمـيري
لكن، لقـد هـاض الـتراب مـلاحي
فلبثـت مثـل البلبـل المكسور
أشدو برنّـات النِّيـاحـة والأسى
مشبوبـة بعـواطفـي وشعـوري
غرّد ولا تحفـل بقلـبي إنـه
كـالمعـزف المتحطـم المهجـور(١)

وإذا كان الشاعر هنا يخاطب العصفور، فإن العصفور يخاطب شاعراً آخر ليخرجه من كآبته وهواجسه عن الفناء والخلود. ونلاحظ في مطلع الأبيات أن الشاعر لا يفرق بين الاستمتاع بالجمال و« الاستمتاع » بالكآبة، فقد جاء إلى الروض « يلتمس البشر والمراح، ويسطر الحزن فوق طرسه، مستوحياً روعة الجمال »:

---

(١) أغاني الحياة ص١٠٨. ونلاحظ ما في قوله « بناظر منظور » من تصنع وخضوع لضرورة القافية، كما نلاحظ ما في قوله « لقد هاض التراب ملاحي » من ضعف في بناء العبارة.

يلتُ إلى روضتي صباحاً	مضطرم الفكر والشجون
لتمس البشر والمراحا	في معرض الحسن والتنون

جلست في ظلها ، ونفسي	يلهو بها جامح الخيال
أسطر الحزن فوق طرسي	مستوحياً روعة الجمال

سمعت إذ ذاك صوت همس	أترع نفسي أسى وشكّا
عصفورة تلك فوق رأسي	تمعن بين الغصون ضحكا!

قلت : أرى عيشنا هوانا	فما مضى منه لا يعود!
تقول: هيا اغنم الزمانا	وإنما همّي الخلود!

قالت: بل امرح وعش طروبا	ترجو خلوداً؟ وما الخلود!
قصيدة تسحر القلوبا	أبدعها شاعر مَريد!

كفاك يا شاعري بكاء	لا النوح يُغني ولا الغناء
كيف ، ترى ، تفهم البقاء	في عالم رمزه الفناء[1]!

وإذا فُتن الشاعر بجمال زهرة من أزهار آذار لم يستغرق في وصف جمالها ، ولم يربط بينها وبين ما حولها من مشاهد الربيع ، بل مزج فيها الفرح بالأسى وجعلها حين يصفها بالحمرة «كاللهب الواري» وتساءل: أهي من نار حشاه أم من دمعه الجاري ، ثم عرجَ على الحب فلم يَفُته الحديث عن همومه وأوهامه قبل أن يعقد الصلة بينه وبين زهرة الربيع:

يا زهرة بعد طويل الأسى	جادت بها أفراح آذارِ
حُيّيتِ ، بل قُدِّستِ من زهرة	رفّت رفيف الحلمُ الساري
حييت من مزهوة كالصبا	محمرَّة كاللهب الواري
طلعتِ فانجابت غيوم الأسى	من بعد أرياح وأمطار
بسمتِ للروض وحيّيتِه	تحية الغائب للدار!
تا الله ما أدري ، أيا زهرتي ،	ما هجتِ في قلبي وأشعاري
أحييتِ في قلبيَ ميْت المنى	وهجت أحلامي وأسراري

---

(١) أمجد الطرابلسي . مجلة الرسالة - ٦ مايو ١٩٣٥ .

أأنــت من نــار الحشى جمرة؟ أم أنـت مـلأى بـدمي الجاري!
أنرْتِ هـذا الروض، يا زهرتي كمـا أنـار الحـب أغواري
ألم يكن قلـبي قُبيـل الهوى يا زهرتي، كـالهيكـل العـاري!
كهفـاً يئن الحزن في جوفـه أنـين أريــاح وأوتــار
مستوحشاً قفراً، سوى عـاصف للشك يلهو فيـــه، موّار
كهفُ مُنًى، لم يُبق منها الأسى غــير خيــالات وآثـــار
حتى إذا مـا حـلّ فيـه الهوى من بعـــد أحزان وأكـــدار
تفتحـت أحـلامـه بهجـة تفتــــح الزهر لآذار[1]!

وقد رأينا كيف اتخذ بعضِ الشعراء في حركة التجديد من «الليل» وسيلة للحديث عن همومهم الذاتية وعن ضيقهم بالحياة والناس، لكن الليل عند بعض شعراء الحركة الوجدانية يكتسب أبعاداً أعمق وأرحب ويوحي للشاعر بصورة مركّبة فيها ذلك التناقض الملحوظ بين أحوال النفس في القصيدة الواحدة، ويقوم بينه وبين الشاعر «حوار» ممتد، بيانُ الشاعرِ فيه شعرُه، ولسانُ الليلِ فيه حزنُه وصمتُه، وأناشيدُ عرائسه وقيثارة سكينته، ومشاهدُه الناطقة بالتماثل والتباين معاً في: «البرقع الشفيف من الأوجاع، والفؤاد الرحيم الكئيب، ونضرة الضحوك الطروب ورنة المكروب، ونمو زنابق الحلم، التي تذوي لدى هيب الخطوب» وتختفي في الصورة مشاهد الطبيعة الليلية، فلا قمر هنا ولا نجوم، بل مشاعر مجردة أحياناً، مجسمة أحياناً أخرى، يختلط بعضها ببعض اختلاط الأحاسيس في وجدان الشاعر:

أيهـا الليـل! يـا أبـا البؤس والهول
- ويـا هيكـل الحيـاة الرهيـبِ!
فيـك تجثو عرائس الأمـل العـذب
- تصلّي بصوتهــــــا المحبوب
فيثـــير النشيــد ذكرى حيـــاة
حجبتهـــا غيوم دهر كئيـــب

(١) أمجد الطرابلسي. مجلة الرسالة - أول أبريل ١٩٣٥.

وعلى مسمعيك تنهلّ نوحا

وعويلا مُرًّا شجون القلوب

فأرى برقعاً شفيفاً من الأوجاع

- يلقي عليك شجو الكئيب

وأرى في السكون أجنحة

- الجبار مخضلّة بدمع حبيب

فلك الله، من فؤاد رحيم

ولك الله من فؤاد كئيب!

يهجع الكون في طمأنينة العصفور

- طفلاً بصدرك الغِربيب

وبأحضانك الرحيمة يستيقظ

- في نضرة الضحوك الطروب

شادياً كالطيور بالأمل العذب

- جميلاً كبهجة الشؤبوب

يا ظلام الحياة، يا روعة الحزن

- ويا معزف التعيس الغريب!

إن في قلبك الكئيب لمرتاداً

- لأحلام كل قلب كئيب

وبقيثارة السكينة في كفّيك

- تنهلّ رنة المكروب

فيك تنمو زنابق الحلُم العذب

- وتذوي لدى لهيب الخطوب

خلف أعماقك الكئيبة تنساب

- ظلال الدهور، ذات قطوب

وبفَوْديك، في ضفائرك السود

تدبّ الأيام أي دبيب[1]!

---

(١) أغاني الحياة ص٧٦.

فإذا التفت الشاعر إلى بعض مشاهد الليل، انتقى منها ما يرتبط بالشؤم والخوف، أو ما يبعث كامن الأشجان ويثير الأوهام والهواجس، مصرّحاً خلال ذلك بهمومه ووحدته متسائلاً في حيرة عن سر كآبته الدائمة. وللهمشري قصيدة تصور تلك المشاهد وتعبر عن ذلك الشعور بالكآبة الدائمة المجهولة السبب في نفوس كثير من الشعراء الوجدانيين. وتتميز القصيدة بما جمعت بين إيقاع القديم وعباراته المصقولة، وبالتفات الشاعر فيها إلى مشاهد متناثرة تتآلف جميعاً لكي توحي بالكآبة والغربة وتتحول من صور لوجود واقعي إلى رموز عاطفية ونفسية، يقول فيها الشاعر:

لقدْ رنّقت عين النهار وأسدلت
ضفائرَها فوق المروج الدياجرُ
وقد خرج الخفاش يهمس في الدجى
ودبّت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجُمَّيز تصرخ بومةٌ
على صوت هِرٍّ في الدجى يتشاجر
وفي فترات ينبح الكلب عابساً
فيعوي له ذئب من الحقل خادر
مشيتُ وحيداً مطرق الرأس باكيا
وقد شردت في الحزن مني خواطر
حزيناً تهادى في الظلام؛ كأنني
إلى الأُفُق المجهول في الليل سائر
لقد أشعلت كلُّ المآذن نورَها
ولاحت على الأفق البعيد المقابر
وقد عقدت نارُ العروش سحائبا
عليها، وفاحت بالدخان المجامر
ومن تلعةٍ تبدو البروج، وفوقها
حمام، على الصمت المخيّم، ذاكر
ينادي أليفاً ضلَّ في الدغل مسلكا
ولم يبصر الأبراج والسرب عابر

وقد جمّش البرد الشفيف جناحه
فمُدَّت لنتف الريش منه مناقر

شعور انقباض في الظلام ووحشة
وصمت وحزن.. شدَّ ما أنا ناظر!

فمِن أين قلبي يستمدّ خفوقه
ومن أيّها لي تُستمدّ المصادر!

وفي مهبط الوادي تقوم عرائش
من الكرم، والناطورُ في الليل ساهر

وقد أشعل النيرانَ فيها ليصطلي
فرفّ لهيب في العرائش باهر

يزمّر في الأرغول، والليل سامع
ويصغي إلى الأوهام، والليل زامر!

أرى السهل في صمت كئيب ووحشة
تخيّم فوق الليل، والليل غامر

فمن أين قلبي يستمدّ خفوقه؟
ومن أيها لي تُستمدّ المصادر!

وأما الحرية القومية فإنها تتمثل عند الشاعر العربي في قضايا التحرر والاستقلال، وهي لهذا ألصق بالوجه الإيجابي الذي يعبر عن إحساس الشاعر بقيم العزة والوطنية والانتماء. والشاعر يحس إزاءها بأنه يستطيع أن ينسى موقفه الوجداني من الحياة والناس، ويسهم في قضية مشتركة تجمع بينه وبين أبناء وطنه دون أن يرتد عن مفهومه الجديد للشعر، إذ يمتزج شعوره القومي بشعوره الذاتي فتغدو القضية لديه تجربة تنبع من صميم وجدانه وتتلون بأسلوبه الشعري الخاص. فلم يعد الحديث عن مقاومة الاحتلال والكفاح في سبيل الحرية مجرد نمط معروف من أنماط الشعر تغلب عليه الرصانة المسرفة والنبرة العالية والعبارات المألوفة، بل أصبحت وجهاً آخر من وجوه الحرية الذاتية له ما للتجربة الذاتية من شخصية وتنوع في الموقف والتعبير. وكلما اقترب الموضوع القومي من وجدان الشاعر زادت صورته الوجدانية وضوحاً فيما يستخدم الشاعر من معجم عاطفي وصور خيالية وتركيب جديد للعبارة، على حين تقف وسطاً بين «الكلاسيكية

الجديدة » والوجدانية إذا لم تتحول عند الشاعر إلى معاناة شخصية قريبة من معاناته في التجربة العاطفية. ويختلف الشعراء الوجدانيون كذلك في أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومي حسب نزعتهم الفنية ومدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلى الجديد، وإن كانوا جميعاً يختلفون عن شعراء حركة الإحياء وامتدادها.

ومن الشعراء الذين يجيدون المزج بين التراث والأساليب الشعرية الحديثة، ويجمعون في شعرهم بين رصانة القديم وطرافة الحديث، عمر أبو ريشة. وقد يتوازن هذان العنصران في شعره أو يغلب أحدهما على الآخر أحياناً، لكنهما في كلتا الحالين يحققان روحاً عصرية في إطار قديم، وهو أسلوب عُرف به طائفة من الشعراء يتجهون اتجاهاً وجدانياً، وحسّياً في بعض الأحيان، ويقفون من حيث السمات الفنية وسطاً بين امتداد حركة الإحياء والاتجاه الوجداني الجديد. ومن نماذج هذا الجمع بين القديم والحديث عنده أبيات من قصيدة قومية معروفة يقول فيها[١]:

أُمّـتي! كم غصـة داميـة ... خنقـت نجوى عـلاك في فمي

أي جرح في إبـائي راعِـف ... فـاتـه الآسي: فـلم يلتئمِ!

كيـف أغضيت عـلى الذل ولم ... تنفضي عنـك غبـار التهم[٢]!

أوَ مـا كنـتِ، إذا البغي اعتـدى

موجـهُ، من لهـبٍ أو من دمٍ!

فـيم أقـدمـتِ؟ وأحجمـتِ ولم

يشتـف الثـأر، ولم تنتقمي؟

اسمعي نوح الحزانـى واطربي

وانظري دمـع اليتـامـى وابسمي

ودعي القـادة في أهوائهـا

تتفـانـى في خسيس المغنمْ!

رُبّ « وامعتصماه! » انطلقـت

مـلء أفواه البنـات اليُتّم

لامسـت أسماعهـم، لكنهـا

لـم تلامس نخـوةَ المعتصم!

---

(١) الأعمال الكاملة ص٨.

(٢) يلاحظ ضعف القافية - من حيث المعنى - في هذا البيت.

وقد يستخدم الشاعر بعض الرموز الحديثة الأثيرة لديه ، كرمز النسر ، ليجسم فيها معاني القوة والعزة ، لكنها لا تستطيع أحياناً أن تغطي على جزالة القديم وإيقاعه ، فتقترب القصيدة من طبيعة الشعر القومي « الموضوعي » الذي لا يمتزج بوجدان الشاعر على النحو الذي رأيناه في الأبيات السابقة . ومن ذلك أبيات من قصيدة له طويلة ، يقول فيها[1] :

يا ظلام الأجيال قُصَّ جناحيك
- فهذي طلائع الإصباحِ
مِرْوَد كحّل الجفون الكسالى
فأفاقت على السني اللماح
فصحا من عيائه الجبل الهاجع
- واهتز مفعم الأتراح
وتعالى صياحه يتوالى
فاشرأبّت نسوره للصياح
تركت في الوكون أفراخها الزُّغب
- وهبّت على أزيز الرياح
وتبارت عصائباً فالفضا الرحب
- بساط من مخلب وجناح
غضب البغي فانبرى يحشد اهول
- ويرنو إلى الأذى بارتياح[2]
شقّ فكّيْ جهنم ، فأسالت
في الروابي لُعابها والبطاح
فاقشعرت من وهجه القُلل الصُّم
- وأجّت شوامخُ الأدواح
وتدجّى الدخان يحجب عين الشمس
- عن مأتم الثرى المستباح

---

(١) المصدر نفسه ص٥٦٤ .

(٢) يلاحظ هبوط القافية في هذا البيت وقد نظمت القصيدة عام ١٩٣٧ .

فتهـــاوت تلـــك النسور وأزرت
بـالمنـايـا عـلى اللظـى المجتـاح
تُنشب المخلـب المعقّـف في البغي
- وتزجي المنقـــار في إلحـــاح[1]
ولسان اللهيـب يلعـب بـالريش
- ويطوي الجراح فوق الجراح
غضبـــة للنسور ، لا النصر فيهـــا
بمتــــاحٍ ، ولا الوَنَـــى بمتـــاح
لم تُزحزَح تلـك المخـالـب إلا
بعـــد مـــا جُرّدت من الأرواح

على أن الشعر القومي ليس كله على هذا النحو الحماسي الذي يصور البطولة والتضحية في سبيل الحرية وتقتضي طبيعة موضوعه هذا التوازن بين القديم والجديد، فإن منه ما يعبر عن أحزان الشاعر لمصير وطنه أو قومه أو ألمه لما يشهد من فرقتهم وضعف شأنهم. ويحاول الشاعر في مثل هذا اللون من الشعر أن يستثير حمية بنى وطنه بالنقد اللاذع أحياناً وبالأسى العميق أحياناً أخرى. وتظل لهذا الشعر بطبيعة الموضوع رنة الشعر القديم لكنه يعكس مع ذلك لذعة التجربة العاطفية ولوعتها. ومن ذلك أبيات لإيليا «أبو ماضي» من قصيدة بعنوان «لم يبق ما يسليك» يمزج فيها بين الإحساس الذاتي في القسم الأول من القصيدة، والموضوع القومي في قسمها الثاني فيظل للتجربة الوطنية وهج الوجدان الذاتي، يقول في أبياتها الأخيرة[1]:

نغشَى بلاد الناس في طلب العلا ... وبـلادنـا مـتروكـة للنـاس!
ونكاد نفترش الثرى، وبأرضنا ... لـلأجنـبيّ موائـد وكراسيَ
ونلوم هاجرها على نسيانها ... والـلائمُ النـاسينَ أوّلُ نـاسي
ونبيت نفخر بالصوارم والقنا ... ورقـابنـا ممدودة للفـأس
كم صيحـة للـدهر في آذاننـا ... مرّت كما مرّت على أرماس!

---

(١) يلاحظ هبوط القافية فى هذا البيت أيضاً.
(٢) الجداول ص١٨٧.

والشابي من أكثر الشعراء الوجدانيين مزجاً بين عواطفه الذاتية ومشاعره الوطنية في إطار من الطبيعة التي تكون عنصراً عاماً في كثير من صوره الشعرية. ففي قصيدته « النبي المجهول » يتمنى الشاعر لوكان له قوة السيول والشتاء والعواصف ليقضي على كل ما يشيع القبح والهوان في الحياة، وينفث غضبه على شعبه الذي « يكره النور »، ثم يتجه يائساً إلى « الغاب » ليدفن يأسه وبؤسه(١).

على أن له في هذا المجال قصيدة فريدة أسماها « إرادة الحياة » يعرف منها الناس بيتيه الذائعين اللذين ألحّت عليهما وسائل الإعلام حتى صارا كالأمثال، برغم أنهما ليسا من أجود أبيات القصيدة، وبرغم ما فيهما من تعبير حماسي مباشر:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة	فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي	ولا بد للقيد أن ينكسر!

والجديد في القصيدة هو ما بها من « تصميم » يقوم عليه عرض الفكرة التي يحوّلها الشاعر من خلال وجدانه ومعجمه وصوره الرومانسية إلى إحساس كاليقين، بإرادة الحياة، وبأنها تمضي في دورات متعاقبة يبدو بعضها وقد شاع فيه الموت، وهو ليس في الحقيقة إلا « مرحلة » من مراحل الانتقال والتهيؤ لحياة جديدة شابة. ويتخذ الشاعر من البذرة التي تدفنها ثلوج الشتاء حتى يأتي الربيع فتورق وتزدهر وتثمر من جديد، رمزاً لهذا التجدد الدائم، وهو يذكرنا في هذا بما أوردناه من حديث شيلي إلى « الريح الغربية ».

ويبدأ الشاعر قصيدته الطويلة بحوار بينه وبين عناصر الطبيعة يسأل فيه عن أمثل السبل التي ينبغي أن يسلكها المرء في الحياة، فتنتهي إليه دمدمة الريح « بين الفجاج، وفوق الجبال، وتحت الشجر » مجيبة تساؤله:

إذا ما طمحتُ الى غاية	ركبتُ المنى ونسيت الحذرْ
ولم أتجنب وعور الشعاب	ولا كبَّة اللهب المستعر
ومن لا يحبّ صعود الجبال	يعشْ أبد الدهر بين الحفر!

ثم يسأل الأرض فتجيبه بأنها « تبارك أهل الطموح، ومن يستلذ ركوب الخطر ».

وبعد هذه المقدمة المباشرة يعرض الشاعر لرمز الحياة الدائمة الكائنة في لبذرة، مصوّراً

---

(١) أغاني الحياة ص١٤٩.

أحاليها بين الهمود الذي يشبه الموت في الشتاء والنهضة التي تشبه البعث في الربيع . وهو في كلتا الحالين يعتمد على حشد من الألفاظ والتعبيرات المتشابهة البناء والإيحاء نصادفه في كثير من قصائده التي يجيش فيها وجدانه في فورة لا تتيح له إنماء الصورة الواحدة وبسْطها كما تقتضي طبيعتها . وتكاد هذه الألفاظ الرومانسية المتلاحقة تكون مقصودة لذاتها ، فتغطي على الفكرة الطيبة التي تتضمنها القصيدة ؛ ومن ذلك حديثه عن البذرة حين يجيء الشتاء(١) :

يجيء الشتاء ، شتاء الضباب	شتاء الثلوج ، شتاء المطر
فينطفىء السحر ، سحر الغصون	وسحر الزهور ، وسحر الثمر
وسحر السماء الشجيّ الوديع	وسحر المروج الشهيّ العطِر
وتهوِي الغصون وأوراقها	وأزهارُ عهدٍ حبيب نضِر
وتلهو بها الريح في كل وادِ	ويدفنها السيل أنَّى عبر
ويفنى الجميع ، كحلم بديع	تألق في مهجة واندثر
وتبقى البذور التي حُمِّلت	ذخيرة عمر جميل عبر
وذكرى فصول ورؤيا حياة	وأشباح دنيا تلاشت زمر
معانقة وهي تحت الضباب	وتحت الثلوج وتحت المدَر
لِطَيْفِ الحياة الذي لا يُملّ	وقلب الربيع الشذيّ الخضر
وحالمة بأغاني الطيور	وعطر الزهور وطعم الثمر

ثم ينقُض الشاعر هذه الصورة فيتحدث عن أحلام البذرة بالربيع والحياة الجديدة :

ويمشي الزمان ، فتنمو صروف
وتذوي صروف ، وتحيا أُخَر
وتصبح أحلامها يقظة
موشّحة بغموض السَّحر
تسائل أين ضباب الصباح
وسحر المساء وضوء القمر؟
وأسراب ذاك الفراش الأنيق؟
ونحل يغنّي ، وغيم يمر؟

(١) المرجع السابق ص٢٤٢ .

وأين الأشعة والكائنات

وأين الحياة التي أنتظر؟

ظمئتُ إلى النور فوق الغصون

ظمئت إلى الظل تحت الشجر!

ظمئت إلى النبع بين المروج

يغنّي ويرقص فوقَ الزهر!

ظمئت إلى نغمات الطيور

وهمس النسيم ولحن المطر

ظمئت إلى الكون! أين الوجود

وأنّي أرى العالم المنتظر؟

هو الكون خلف شباب الجمود

وفي أفق اليقظات الكُبَر

والشاعر هنا يرمز إلى ما يصيب الشعوب من خمود يوحي باليأس وإن انطوى على إرادة الحياة الكامنة التي لا يفطن إليها إلا كل ذي إرادة تعلو على لحظات الفشل والقنوط. وقد صرح بهذا المعنى في أول القصيدة في بيتيه المعروفين، وعاد فصرح به مرة أخرى في ختامها.

وأُعلن في الكون أن الطموح

لهيب الحياة وروح الظفر

إذا طمحتْ للحياة النفوس

فلا بد أن يستجيب القدر!

ولا شك أن هذا المعنى الكلي الذي تدور حوله القصيدة يمكن في الوقت نفسه أن يكون شعوراً ذاتياً عند الشاعر الوجداني الذي يتأرجح بين الأمل واليأس والتفاؤل والتشاؤم ويتخذ من الطبيعة في كلتا الحالين سلوى في يأسه وحافزاً في تفاؤله. ومهما يكن الرأي في معجم الشاعر وأسلوبه - وسنعرض لهما بالتفصيل في الدراسة الفنية - فإن ما يُشعّانه من وجدان جياش وخيال مستوفز يقرّب القصيدة إلى حد كبير من طبيعة الشعر «الرومانسي».

* * *

وللشاعر الوجداني ملاذ آخر غير الحب والطبيعة وأغاني الحرية، هو الماضي بكل ما فيه من ذكريات ممتعة أو مؤلمة. والرجعة إلى الماضي عند بعض الوجدانيين يمكن أن تعد نظير الحلم بالغد، فكلاهما ينتزع الشاعر من الحاضر البغيض إلى عالم مغلف بجنان الذكرى أو ضباب المجهول. لذلك يبدو الماضي وجوداً مطلقاً لا تحده ذكريات بعينها وكأنه لدى الشاعر ليس حنيناً إلى ما كان، بل تَوْقاً إلى ما كان ينبغي أن يكون. وقد نلمس في بعض صوره إشارات إلى بعض التجارب العاطفية، ولكن هذه التجارب بدَوْرِها تبدو، في متاهات الماضي البعيد، أطيافاً تتراءى للشاعر فيما يشبه الحلم وكأنها لم تكن واقعاً ملموساً من قبل. وعلى محمود طه من أكثر الشعراء الوجدانيين حنيناً إلى الماضي، ممتزجاً تارة امتزاجاً يسيراً بالتجربة العاطفية، كما في قوله[1]:

آوِي إلى جنبـــــات الصخر منفردا
أبكي لأمسيـــــة مرَّت وليـــــلاتِ
قـد غيَّرتْنـا الليـالي بعـدهـا سِيَرا
وخلّفتنـــا العوادي بعـضَ أشتـات
تلفَّـتَ القلـبُ في ليــلاءَ بـاردةٍ
يبكي ليـــاليَــك الغُرَّ المضيئـات
وذكريـات من المـاضي يطـالعهـا
بـين الحقول وشطـآن البحـيرات
فـدَعْ فؤاديَ محزونـاً يرفُّ عـلى
مـاضي ليـاليَّ، وانعمْ أنـت بـالآتي!

ونلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر قد مزج الماضي بالطبيعة كما يمزج الوجدانيون الحب المطلق بها، وأنه قد استغنى بذلك الماضي المطلق عن وجوده المادي، وكأن « ماضي لياليه » قد غدت كياناً مستقلاً ثابتاً وليست جزءاً من الزمن الممتد. وتارة يحنّ إلى ذلك الماضي مجرَّداً مفرداً، كقوله[2]:

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٣٤.

(٢) المصدر السابق ص٦٩.

وفزِعْتَ للأحلام والذِّكَرِ تبكي ، وتَنْشُد رجعة الأمسِ
ووددتَ لو حُكِّمت في القدر لتعيد سيرتها من الرمس
ووهمتَ ناراً ذات إيماض فبسطت كفّك نحوها فزعا
مرت بعينك لمحة الماضي فوثبت تُمسك بارقاً لمعا

وقوله :

صخرةَ الملتقى ، أتيتُك بعد الأيْن
- أشكو من الحياة أذاتي
أنا ذاك الشادي الذي نسلَت ريشَ
- جناحيه هَبّة العاصفات
أنا ذاك الشريد في صَحراء العيش
- ضلَّ السبيلَ في الفلوات
في ثراها الغبيّ وسدَّت أحلامي
- وماضي الهنيُّ من أوقاتي
أنا قيثارة جفتها الليالي
في زوايا النسيان والغفلات
وأرثّت أوتارها ، فهي تبكي
من شجاها حبيسة النغمات
أنا طيف الماضي على صخرة الآباد
- أستشرف الزمان الآتي
وورائي الصحراء وادي المنايا
وأمامي المحيط لُجُّ الحياة
بين عبْريهما ثوت غرُّ أيامي
- وحالَ الوضيء من ليلاتي
لا أسمّيك صخرة الملتقى ، لكن
- أسمّيك صخرة المأساة!

على أن الماضي يظل محدوداً بوقائعه الخاصة عند بعض الشعراء ، إذ يذكرون به بعض أوقاتهم السعيدة وذكرياتهم العاطفية العزيزة وهو بهذا يظل صورة شعرية جميلة - حين يوفق الشاعر في رسمه - لكنه يفقد هذا الوجود المطلق الذي يميز الحنين الرومانسي

سواء إلى الماضي أم إلى المستقبل. وكثيراً ما ينتزعه الشاعر من تيار الزمن ليعود به مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة من خلال «التذكر» لا الذكرى، ومنه قول إبراهيم ناجي[1]:

التقت أرواحنا في ساحة	كغريبين استراحا من سفَرْ
وحططنا رحلنا في واحة	زادُنا فيها الأماني والذِّكر
وتساءلتَه عن الماضي، وهل	حسنت دنيايَ في غير ظلالك؟
يا حبيبي، أين أمضي من خجل	وفؤادي أين يمضي من سؤالك!
شدّ ما يخجلني جهد المقلّ	من شباب ضاع أو من نور عينِ
يتمشى السقم في قلب الأجل	وأراني لك ما وفّيت ديني
أنا شاديك ولحني لك وحدك	فاقضِ ما ترضاه في يومي وأمسي
دَرَج الدهر وما أذكر بعدك	غير أيامك، يا توأم نفسي

ونلاحظ اختلاف هذه الأبيات عن أبيات علي محمود طه، فيما يغلب عليها من تعبير «عقلي» مباشر تفقد الألفاظ فيه قدرتها على رحابة الإيحاء الغائم أو المطلق وتظل محصورة في دلالاتها اللغوية المحدودة.

وإذا كنا قد رأينا وجهين للحرية عند الشاعر الوجداني، أحدهما ذاتي والآخر قومي، فإن للماضي كذلك وجهين يتصل أحدهما بشخص الشاعر وتجاربه وذكرياته الخاصة، ويتعلق ثانيهما بماضي أمته وما يتضمن من عراقة وبطولات وأمجاد. والحق أن هذا الجانب الثاني شديد الصلة بالشعور القومي الذي تحدثنا عنه من قبل، لكنه يتميز عنه بأن للتاريخ والبطولات سحراً خاصاً عند الشاعر إذ يحقق من خلال التغني بها كثيراً من طموحه الذي يعجز عن بلوغه في مجتمعه ولحظته الحاضرة، كما يتيح له البعدُ الزمني، وما يغلّف الزمنُ التاريخَ به من جو شبه أسطوري، مجالاً للخيال والإبداع. ويشتد إحساس الشاعر الوجداني العربي بالتاريخ ويزداد تعلقه ببطولاته كلما ألح عليه الشعور بأن حاضر أمته لا ينهض إلى مستوى ماضيها العريق، وكلما ضاق بما يشهد في بلاده من تفرق الكلمة أو ضعف الهمة أو نسيان تلك البطولات والأمجاد.

---

(١) وراء الغمام ص١٦.

وكما يجنح شعر الوطنية والحرية إلى طبيعة الشعر القديم في إيقاعه العام ورصانته الغالبة، كذلك يفعل شعر البطولات والأمجاد الماضية، وإن استطاع الشاعر أن يحقق في الإطار التقليدي الغالب مزيداً من السمات الوجدانية في المعجم والصور والجو الخيالي. ونستطيع أن نلمس هذا الفرق بوضوح في شعر علي محمود طه، إذا قارنا بين الأبيات التي أوردناها له في معرض الحديث عن الشعر القومي، وهذه الأبيات من قصيدته الطويلة عن طارق بن زياد[1]:

أشبــاحُ جنٍّ فوق صــدر المــاءِ
تهفو بــأجنحــةٍ من الظلمــاء؟
أم تلــك عقبــان السماء وثــبن من
قُــنن الجبــال عــلى الخضمّ النــائي!
لا، بــل سفــين لُحْنَ تحت لواءِ
لمن السفــين، تُرى، وأي لواء!
ومن الفــتى الجبّــار تحت شراعهــا
مــتربّصــاً بــالموج والأنواء
يُعــلي بقبضتــه حمائــلَ سيفــه
ويضمّ تحت الليــل فضــل رداء
ويُنيــل ضوءَ النجم عــاليَ جبهــة
من رسم إفريقيــةَ السمراء
ذهَــبٌ ببوتقــة السَّنَــى، مِن ذَوْبه
مسحــت مُحيّــاه يــدُ الصحراء
لونٌ جلت فيه الصحارى سحرها
تحت النجوم الغُرّ والأنــداء
وسماء بحرٍ، مــا تطــامن موجــه
من قبــل لابن الواحــة العــذراء
بحرٌ أساطــيرُ الخيــال شطوطــه
ومسابــح الإلهــام والإيحــاء

(١) الأعمال الكاملة ص٥٠٤.

ومدائن سحرية شارَفته
بنخيلها وضفافها الخضراء
ما زال يرمي الرّومَ، وهو سليلُهم
ويُديل من قرطاجةَ العصماء
حتى طلعتَ به فكنت حديثه
عجباً! وأيّ عجائب الأنباء!
ويساءلون بك البروق لوامعا
والموج في الإزباد والإرغاء
مَن عَلَّم البدويَّ نشرَ شراعها
وهداه للإبحار والإرساء!
أين القفار من البحار؟ وأين من
جنِّ الجبال عرائسُ الدأماء!
يا ابن القباب الحُمر، ويحك! من رمى
بك فوق هذي اللجة الزرقاء؟
تغزو بعينيك الفضاء، وخلفه
أفق من الأحلام والأضواء
جُزُر منوّرة الثغور كأنها
قطرات ضوءٍ في حِفاف إناء
والشرق، من بُعدٍ، حقيقةُ عالمٍ
والغرب، من قرب، خيالة رائي

ولا شك أننا نلحظ هذه الحركة «الدرامية» الحيّة في صدر هذه الأبيات وخاتمتها، وماتقوم عليه من تتابع التساؤل والإجابة والتعجب، وفي تلك الإشارات المتلاحقة إلى مشاهد الطبيعة من حول البطل في ألفاظ بعضها ذو دلالة أسطورية، وبعضها من تلك التي يُكثر هؤلاء الشعراء استخدامَها في التعبير عن عواطفهم الذاتية «بوتقة السني. النجوم الغر والأنداء. المدائن السحرية. الواحة العذراء. أساطير الخيال. مسابح الإلهام. الضفاف الخضر. البروق اللوامع. الجزر المنورة الثغور «كأنها قطرات ضوء في حفاف إناء!». الأحلام والأضواء، واللجة الزرقاء».

لذلك يكتسب هذا الوزن التقليدي نغمات شجية منسابة يخفّ معها إيقاعه الحاد ليصبح ضرباً من «التطريب» الذي نعهده في الجيد من القصائد الوجدانية في تراثنا القديم.

وللأمجاد الدينية مكان مرموق في شعر هؤلاء الشعراء. وكما شُغف القصاصون والروائيون باستيحاء البطولات والتضحيات والنماذج الإنسانية الفريدة من أحداث الإسلام ووقائعه الأولى وشخصياته المعروفة، وجد الشعراء في ذلك كله مثاراً لوجدانهم الذي يعشق المثل العليا ويحن إلى الآفاق الروحية الأولى. والهجرة وما يدور حولها من معاني الإقدام والتضحية والإلهام والعناية الإلهية وانبثاق نور الإسلام، من الموضوعات الأثيرة عند هؤلاء الشعراء. وهم يجدون في جوها الروحي مجالاً رحباً للتعبير الوجداني والألفاظ «الشفافة» المحملة برموز النور والريّ، وإن كانوا يختلفون في هذا حسب ثقافتهم ومزاجهم وطبيعة مواهبهم، ومدى ارتباطهم بالتراث أو اندفاعهم إلى التجديد، كمثل اختلافهم الذي أشرنا إليه في موضوعات الوطنية والقومية. ومن نماذج حديثهم عن تلك المعاني هذه الأبيات من قصيدة طويلة للشاعر أنور العطار[1]:

سعِدتْ بالهدى رحاب الصحارى
وتلالت فيها الموامي الطواسِمْ
أعشب القفر وازدهى الصّخر الصلْد
ـ وفاضت منها العيون السواجم
فتندّت هذي الرمال العطاشى
كاللآلي، فرائداً وتمائم
تتغنّى والكون يهتف جذلانَ
ـ فتهتز في العلاء الغمائم
فهي حلم على الليالي جميل
وهي ناي على مدى الدهر ناغم
اِسمع الرّملَ يملأ الأرض تسبيحا
ـ بصوتٍ مجلجل كالزمازم

---

(١) مجلة الرسالة مايو ١٩٣٨.

رعـــدة في مـــداه تكبـــيرة الله

- وسالــت بــه الجيوش الخضــارم

قهرت بـالكتـائـب الغُلْـب كسرى

وهرقــلا ، وكــلَّ ملــك ضُبــارم

رفرفــت رايــة النــبي عليهــا

فاستطلَّـت منهـا النسور القشاعم

فـإذا الكـائنـات تسبـح بـالنور

- وتفــــــــترّ عن ثغورٍ بواسم

فعـلى الأفـق من سنـاهـا رسوم

وعــلى البيـد من رؤاهــا عــلائم

قــد ضججنــا من البكـاء كـأنـا

قــد سلبنــا النّواحَ هــذي الحمــائم

ولهونـــا عن العـــلا بحزازات

- شِدادٍ لهنَّ فعــــــلُ الأراقم

وأقمنــا عــلى العويـل ، كــأنـا

حشرجـات تضيـق عنهـا المـآتم!

ونلاحظ في هذه الأبيات - فيما يمس التعبير الوجداني - دورانَ ثلاث مجموعات من الألفاظ تعبّر إحداها عن معاني النور والثانية عن معاني الرِيّ والثالثة عن أصوات الدعوة إلى الهداية ، وهي في أغلب صورها تقابل معاني الظلام والظمأ والضلال . فمن الأولى مع ما تتضمنه من المقابلة «وتلالت فيها الموامي الطواسم . فإذا الكائنات تسبح بالنور . فعلى الأفق من سناها رسوم ». ومن الثانية : «أعشب القفر . وفاضت منه العيون السواجم . فتندت هذي الرمال العطاشى . فتهتز في العلاء الغمائم ». ومن ألفاظ الأصوات : «تتغنى والكون يهتف جذلان . وهي ناي على مدى الدهر ناغم . اسمع الرمل يملأ الأرض تسبيحاً بصوت مجلجل كالزمازم . رعدة في مداه تكبيرة الله . قد ضججنا بالبكاء . قد سلبنا النواح هذي الحمائم . وأقمنا على العويل كأنا حشرجات تضيق عنها المآتم ».

على أن كل هذه الألفاظ والدلالات الوجدانية لم تستطع أن تغلب على الإيقاع الكلاسيكي العامّ للأبيات ، ولا أن تُخفي بعض مظاهر التقليد للقديم وبخاصة في بعض

القوافي ، كقوله « وكل ملك ضبارم . فاستطلت منها النسور القشاعم . وسالت به الجيوش الخضارم » .

أما علي محمود طه فيقترب على نحو أوضح من طبيعة الشعر الوجداني في قصيدة له أسماها « حلم ليلة الهجرة » ، وإن عابها تدفق إيقاعها بما لا يناسب طبيعة الحلم ولا جلال الذكرى ، يقول فيها[1] :

يا شرقُ ، ملءُ خاطري سحر وملء ناظري
أوَحْيُ ليلِك القديم ، أم رؤى الزواهر؟
يا شرق ، أي ليلة رائعة الديـاجر
نجومها خلف الغمام أعينُ المقادر
ترنو على جوانب السماء للمهاجر
تمدّ من شعاعها مثل جناح طائر
رُعْيَا المحبِّ للحبيب حُفَّ بالمخاطر
تقول : ها هنا السُّرَى ، ومن هنا فحاذر
يا شرق ، أي ليلة بعثتَها من غابر
حقيقة تلوح لي ، أم ذاك حلم شاعر!

ثم يتحدث عن النبي والهجرة فيقول :

.. مُلْقًى وراء صخرة كانت ملاذ عابر
أوى إليها ، مفرداً ، غير أخ مناصر
والباديات حوله رَوْعٌ وهمسٌ حائر
كأنما أنسامهن همس ساحر
هو انتقالة الحياة ، وثبة الأداهر
شدا الرعاة باسمه في الأعصر الغوابر
وأودعوه ، فرحةً ، صوادح المزاهر
زفوا به إلى الحياة أجمل البشائر
لحن وفيه قسوة العواصف الثوائر
يهدم كل فاسد ، يهزم كل جائر

(١) الأعمال الكاملة ص٥٣٦ .

يــا شرق سحرك القــديم مــالــكٌ مشاعري
يـــا شرق أيّ روعـــة جلوْتَهـــا لنـــاظري
حقيقـــــةً تلوح لي ، أم ذاك حـــــلم شاعر!

ونلاحظ في هذه الأبيات أيضاً طائفة من الألفاظ الدالة على النور ، أو تُقابله ، والأصوات الموحية بالفرحة والبشارة : «ليلك القديم أم رؤى الزواهر. أي ليلة رائعة الدياجر. نجومها خلف الغمام أعين المقادر. ترنو على جوانب السماء. تمد من شعاعها .. روع وهمس حائر .. أنسامهن همس ساحر. شذا الرعاة باسمه. صوادح المزاهر. لحن وفيه قسوة العواصف الثوائر». وهي كلها ألفاظ يعبر بها الشعراء الوجدانيون عن عواطفهم الذاتية مبتكرين عن طريقها أساليب جديدة للشعر الوجداني.

كما كان موضوع التجربة الوجدانية امتداداً ونضجاً لما بدأته حركة الريادة والتجديد، كذلك كانت ألوان التجديد الفني الذي تم على أيدي أصحاب الاتجاه الوجداني إبان ازدهاره، عقب تلك المرحلة الرائدة الأولى. فقد مضى شعراء هذا الاتجاه ـ ومنهم من شارك في مرحلة الريادة ـ يعمّقون ما كان قد بدأ من خصائص فنية ويوضحون ملامحها مستجيبين لما انتهى إليه التطور الحضاريّ في مجتمعهم، ولما انتهى إليه التجديد الفني في زمانهم. ولن نجد في شعر هؤلاء الشعراء إلا القليل مما لم يَرُدْه أصحاب المرحلة الأولى، وإن اختلف مع ذلك في العمق والشمول ومدى التجديد.

وقد تناول التطور عناصر القصيدة الفنية الأساسية المعروفة، كبنائها العام وإيقاعها ومعجمها وصورها الشعرية وما يدخل في تركيب تلك الصور من مجاز وتشبيه ومطابقة ومجانسة وغيرها من العناصر اللغوية والفنية. ومع إدراكنا تكامل هذه العناصر وتعذر دراسة كل منها منفصلا عن الآخر، فإن طبيعة البحث تقتضي «عزل» بعض هذه العناصر لدراسة مقوماتها، دون أن يغفل الباحث علاقتها الوثيقة بسائر العناصر.

(١) بناء القصيدة

وقد كان شكل القصيدة وبناؤها ونظام أبياتها وقوافيها من العناصر الأولى التي مسها التجديد سواء في النظرية أو التطبيق. فقد أحس النقاد والشعراء ـ كما ذكرنا ـ بأن القصيدة العربية أصبحت في حاجة إلى أن يتحقق فيها مزيد من التماسك والتلاحم بين أجزائها وأبياتها، ومزيد من المرونة في بناء أبياتها وقوافيها، لكي تستجيب لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة بما فيها من وحدة الشعور وتكامل الجوانب. ومن الطبيعي في مراحل الريادة الأولى أن تستبدّ الحماسة بدعاة التجديد فتدفعهم إلى كثير من الغلوّ والشطط.

وهكذا أخذ هؤلاء الرواد من النقاد والشعراء يرمون القصيدة العربية بالتفكك في بنائها والصرامة الهندسية في نظام أبياتها وقوافيها، وراح بعضهم يعيد ترتيب أبيات بعض القصائد لشعراء من امتداد حركة الإحياء ليثبتوا أن تلك الأبيات لا يربطها نظام من منطق أو شعور، وإنما هي خطرات مفردة يساق بعضها وراء بعض على غير نسق معلوم.

والحق أن القصيدة العربية القديمة ـ إذا تحقق لها الصدق الفني والموهبة القادرة ـ لم تكن على هذا النحو من التفكك الذي رماها به هؤلاء النقاد والشعراء، ولم يكن من المعقول أن يكون شعر أمة متحضرة مجرّدَ أبيات متنافرة لا يربط بينها إلا قافية مشتركة وبعض صلات يسيرة من معنى أو شعور. ولعل الذي ساق النقاد المحدثين إلى هذه النظرة الظالمة ما رأوه في القصيدة القديمة الطويلة من تعدد «الأغراض» ومن انعدام الروابط اللفظية بين أبياتها.

على أن ما يسميه الدارسون «تعدد أغراض» في القصيدة القديمة كان نابعاً من اختلاط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية ومن امتزاج شخصية الشاعر بحياة قبيلته، فكان في تعبيره عن إحساس الفقد في مطالع القصيدة الطللية المعروفة يصور إحساس قبيلته كلها بهذا الفقد الذي ضربته طبيعة الحياة البدوية على كل عربي، وكان في تغنّيه بمآثر القبيلة وأيامها يؤكد ذاته بانتمائه إلى منبع تلك المآثر وأصحاب تلك الأيام. حقاً، لقد أصبحت تلك المطالع فيما بعد مطالع تقليدية فقدت وظيفتها النفسية الأولى ففقدت بذلك وضعها الفني في القصيدة وقلّت صلتها بالأغراض الأخرى، لكننا ـ في معرض دراسة الوحدة والتفكك ـ ينبغي أن ننظر إلى ما بين الأبيات من صلة أو انقطاع داخل كل قسم من أقسام القصيدة وإن بدا في ذاته مستقلا عن سائر الأقسام. ولسنا نزعم أن الأبيات كانت على هذا القدر من التماسك الذي نراه بين أبيات القصيدة الحديثة، ولا أن بينها من الصلة اللفظية أو المعنوية الواضحة، ما نجده في الشعر الحديث، وما درج النقاد على تسميته «الوحدة العضوية». لكن من يتأمل نظام القصيدة القديمة يجد بينها من الصلات المعنوية والنفسية ما لا يخفى على الدارس المتمهل. وبدون تلك الصلات يصبح هذا الشعر ضرباً من اللغو والعبث.

على أن الشعر العربي القديم لم يكنْ كله على غرار القصيدة الطويلة المتعددة «الأغراض»، بل كان هناك من القصائد القصار والمقطوعات ما تتحقق فيه وحدة شعورية ظاهرة وترابط قويّ بين الأبيات، وبخاصة في شعر العذريين وكثير من الشعراء المقلّين.

ومهما يكن من طبيعة بناء القصيدة العربية القديمة، فقد كان من الطبيعي في العصر الحديث أن ينشُد الشعراء بعض الأطُر الجديدة التي تناسب طبيعة التجربة الوجدانية والمفهوم العصري للشعر والفن. وهكذا بدأوا يتجهون ـ كما هو معروف ـ إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، متأثرين أحياناً بما سبق من نماذج هذا النظام في الشعر العربي

القديم في الموشحات والمخمسات والأسماط، وبروافد أخرى مما قرأوا في الشعر الغربي الحديث.

وقد فُتن شعراء مرحلة الريادة بهذه الأشكال حتى أوشكت أن تكون لديهم هدفاً في ذاتها واستغنوا بإيقاعها وقوافيها ونظام أشعارها ـ كما ذكرنا ـ عن رسم صور شعرية مبتكرة أو مركبة. غير أن الشعراء في مرحلة نضج الاتجاه الوجداني لم يسرفوا، على هذا النحو، في السعي وراء الإيقاع اللفظي المحض بعدَ أن كانت طبيعة التجربة الوجدانية قد اكتملت لديهم وأصبحت تقتضي مزيداً من التأمل والتعمق والتفنن في التعبير عنها تعبيراً فيه ما ينبغي من صدق وأصالة. لذلك لم ينبذ هؤلاء الشعراء إطار القصيدة القديم، بل لعلهم كانوا أكثر ميلاً إليه من ميلهم إلى نظام المقطوعة الجديد. فقد كان إيقاع القصيدة العربية القديمة ما زال عميقاً في نفوسهم، وكان رصيدهم من التراث ما زال ذخيرتهم الأولى ووسيلتهم إلى الإبداع، فحاولوا أن يوفقوا بين خصائص ذلك الرصيد ومقتضيات العصر، ومفهوم الشعر الحديث وطبيعة التجربة الوجدانية. وقد وجدوا في بعض ألوان من الشعر القديم ذات الطابع الوجداني ما أعانهم على هذا التوفيق، فظلت القصيدة من حيث إطارها الشكلي ذات مظهر قديم، لكنها اكتسبت سمات جديدة واضحة في طبيعة موسيقاها ومعجمها وصورها.

ولو استعرضنا ديوان علي محمود طه الأول «الملاح التائه» لرأيناه يضمّ ثلاثاً وثلاثين قصيدة، منها أربع وعشرون في إطار القصيدة القديم ذات الشطرين والقافية المطردة، وتسع على نظام المقطوعة. ومن هذه القصائد التسع سبع ليس بيها وبين الإطار التقليدي إلا فرق يسير، إذ ينظم الشاعر مجموعة كبيرة من الأبيات على قافية واحدة، ثم يتبعها بعدد مماثل من الأبيات في مقطوعة تالية ذات قافية مطردة أيضاً، وإن خالفت قافية المقطوعة السابقة، مّما يكاد يجعل كل مقطوعة «قسماً» كبيراً من القصيدة الطويلة، يتحقق فيه شكل القصيدة القديمة القصيرة.

وكذلك الحال في ديوان إيليا «أبو ماضي» الأول «الجداول»، فإنه يشتمل على تسع قصائد من الشكل الجديد وتسع وعشرين في الإطار القديم. أما ديوان «علي محمود طه» الثاني «ليالي الملاح التائه» فيضم تسع عشرة قصيدة قديمة وثماني قصائد على نظام المقطوعة، كما يضم ديوان «إيليا أبو ماضي» الثاني «الخمائل» خمسين قصيدة في الإطار القديم، على حين لا يزيد عدد القصائد والمقطوعات في الشكل الجديد على سبع. وذلك يدل على أن الشكل الجديد للقصيدة ـ وإن يكن قد اقترن بظهور الحركة

الوجدانية - لم يكن من أهم مظاهر التجديد عند شعراء تلك الحركة، بل كان الجديد عندهم حقاً طريقة إدراكهم الحياة وأسلوب تعبيرهم الشعري عنها.

على أننا لا يمكن أن نهوّن مع ذلك من شأن ما تمّ في الشكل من تجديد، إذ قد أتاح لهؤلاء الشعراء في قصائدهم الجديدة مجالاً أرحب لتصوير مشاعر النفس الدقيقة المركبة وفتَحَ الطريق أمام ألوان من التجديد الفني الذي حرر الشاعر من أسر كثير من «الصيغ» الشعرية المستهلكة في نظام القصيدة القديم؛ وإنما أردنا أن نقدره التقدير المناسب بعد أن أولاه كثير من الدارسين عناية زائدة وعَدُّوه «ثورة» على الشكل الشعري القديم.

ونستطيع أن نلمس ما حققه هؤلاء الشعراء داخل إطار القصيدة التقليدي من وحدة في السياق والشعور، إذا استعرضنا بعض نماذج مما قالوه في ذلك الإطار. ومن ذلك أبيات لعلي محمود طه في ديوانه الأول من قصيدة أسماها «رجوع الهارب». وهي قصيدة ذات موضوع طريف يصور الشاعر فيها تمرده على حبه وما يجد فيه من قيود تجور على حريته - التي هي غاية الشاعر الوجداني الأولى - ثم ضيقه بهذه الحرية بعد أن كسر عنه قيوده، وحنينه مرة أخرى إلى أسر الحب!. يقول في أبياتها الأولى:

قرّبـــــتُ للنـــور المشـــعّ عيونـــي
ورفعـــت للّهـــب الأحمّ جبيـــني

ومشيــــت في الـوادي، يمزّق صخـرُه
قـــدمي، وتُــدمي الشائكـــات يميـــني

وعـــدوت نحو المـــاء، وهو مقـــاربي
فنـــأى وردّ إلـــى الســراب ظنونـــي

وبـــدت لعيـــني في السماء غمـــامـــة
فوقفـــتُ، فـــارتـــدّت هنـــالـك دوني!

وأصخـــت للنسمـــات، وهـــي هـــوازج
فسمعـــت قصـــف العـاصـف المجنون!

يـــا صبـــحُ، مـــا للشمس غـــير مضيئـــة؟
يـــا ليـــل، مـــا للنجم غـــير مبـــين؟

يا نار ، ما للنار بين جوانحي؟
يا نور ، أين النور ملء جفوني!
ذهب النهار بحيرتي وكآبتي
وأتى المساء بأدمعي وشجوني
حتى الطبيعة أعرضت وتصامت
وتنكّرت للهارب المسكين!

فالأبيات في إطارها العام ، وفيما تبدأ به من تصريع ، ليست بعيدة عن طبيعة القصيدة القديمة ، لكن الشاعر في تعبيره عن ممارسته للحرية ثم شعوره بالضياع والحيرة قد رسم في أبياته القليلة صورتين صغيرتين متكاملتين ، وحقق بين أبيات كل صورة من التماسك ما يفوق المعهود في أغلب الشعر التقليدي . فهو لا « يبلور » الشعور في بيت أو بيتين كعادة الشاعر القديم بل يستقصيه في أبيات متتابعة يورد كل منها جانباً معبراً عن الحرية والضياع والفشل في ممارسة الحرية من جديد « قربت للنور ، ومشيت في الوادي ، وعدوت نحو الماء ، وأصخت للنسمات » . وفي كل بيت يهمّ الشاعر أن يجد ضالته فتفرّ من بين يديه في اللحظة الأخيرة « .. فنأى ورد إلى السراب ظنوني ،.. فوقفت فارتدت هنالك دوني ،.. فسمعت قصف العاصف المجنون » .

وقد كان الشعراء العذريون ممّن حققوا شيئاً من هذا الترابط في صورهم الشعرية ، لكنه ترابط لا يمكن أن يقاس إلى ما نراه في تلك الصور الجديدة . وقد عبر كُثيِّر عن شيء مما عبر عنه الشاعر في أبياته الأولى ، لكنه اكتفى باللمحة « المركزة » الدالة ، كقوله :

وكنت وإياها سحابةَ مُمْحِلٍ
رجاها ، فلما جاوزته استهلّتِ

أو قوله :

وإني وتهيامي بعزّةَ ، بعد ما
تخليتُ عمّا بيننا ، وتخلّتِ
لكالمرتجى ظلَّ الغمامة ، كلّما
تبوّأ منها للمقيل اضمحلّتِ

وفي الصورة الصغيرة الثانية في أبيات علي محمود طه يسلك المسلك الفنيّ نفسه ويزيد

عليه تلك الحركة التي تزاوج بين العالم الخارجي والوجود الداخلي، في صيحته: «يا صبح، يا ليل، يا نار، يا نور» وفي تساؤله الحائر مرتداً إلى عالمه الباطني «ما للشمس.. ما للنجم.. ما للنار.. أين النور». مجيباً عن تلك التساؤلات الملهوفة بقوله:

ذهـب النهـار بحـيرتي وكـآبـتي
وأتـى المساء بـأدمعي وشجوني

معبّراً عن المرارة وخيبة الأمل في الطبيعة، تلك الأم الرؤوم التي اعتاد الشاعر الوجداني أن يبثها همومه فتحنو عليه وتمسح جراحه:

حتى الطبيعـة أعرضـت وتصـامـت
وتنكرت للهـارب المسكـين!

ولا شك أن في الأبيات إلى جانب هذه الوحدة الشعورية عناصر فنية أخرى في المعجم وبناء العبارة ووسائل رسم الصورة تزيد من تلك الوحدة وتميزها عن سابقتها في الشعر القديم، لكنا نؤثر أن نؤجل الحديث عن تلك العناصر لندرسها واحداً واحداً جامعين بينها بعد ذلك في دراسة كاملة لبعض النصوص.

ويمكن أن نؤكد هذه النزعة الجديدة في الإطار القديم باستعراض نص آخر لشاعر مهجري هو إيليا أبو ماضي من قصيدة له سبق أن أشرنا إليها في دراستنا الموضوعية لطبيعة التجربة الشعرية هي قصيدته «السجينة» التي يرثى فيها لزهرة قُطفت وحملت لتوضع زينة في آنية:

لهـا الحجرة الحسنـاء في القصر، إنمـا
أحَـبُّ إليهـا روضـةٌ وكثيـبُ
وأجمَلُ من نور المصـابيـح عنـدهـا
حبـاحـبُ، تمضي في الـدُّجـى وتؤوب
ومن فتيـات القصر يرقصن حولهـا
على نغمـات كاهـن عجيـب
تراقُـصُ أغصـان الحـديقـة حولهـا
وللريـح فيهـا جيئـة وذهوب
وأجملُ منهن الفراشات في الضحـى
لهـا كـالأمـاني سكنـة ووثوب

وأبهى من الديباج والخز عندها
فِراش من العشب الخضيل رطيب
وأحلى من السقف المزخرف بالدُّمَى
فضاءٌ تشعّ الشهب فيه، رحيب
تحنّ إلى مرأى الغدير وصوته
وتُحْرم منه، والغدير قريب!
وليس لها، في البؤس، في نسَم الصبا
نصيب ولم يسكن لهن هبوب
إذا سُقيت زادت ذبولا كأنما
يُرَشّ عليها في المياه لهيب!
وكانت، قليلُ الطّلِّ ينعش روحها
وكانت بميسور الشعاع تطيب
بها من أنوف الناشقين توعّك
ومن نظرات الفاسقين ندوب
تمشّى الضنى فيها، وأيّارُ في الحمى
وجفّت، وسربال الربيع قشيب
ففيها - كمقطوع الوريدَيْن - صفرة
وفيها - كمصباح البخيل - شحوب!

فكل بيت يضيف تأكيداً لشعور الزهرة السجينة بمرارة السجن وبالحنين إلى عالمها الطلق الجميل، وفيه مقابلة بين هذين العالمين. وفي الأبيات استقصاء للشعور أو الحركة يقوم في الأغلب على المقابلة، وهي سمة غالبة على صور هؤلاء الشعراء: «تمضي في الدجى وتؤوب.. وللريح فيها جيئة وذهوب.. لها كالأماني سكنة ووثوب.. وجفّت وسربال الربيع قشيب».

على أن هؤلاء الشعراء يختلفون في مدى ما يحققون من «عصرية» في الإطار القديم بمقدار اختلافهم في النزعة الفنية وارتباطهم بالتراث وميلهم الى الأصالة والتجديد. وقد يعجز بعضهم عن مجاراة ما في الإطار التقليدي من «رصانة» غالبة فيجيء شعره على شيء غير قليل من الركاكة ويتسم بطابع النظم الرديء، ويسيطر آخرون على اللغة وبناء العبارة ويستهويهم الإيقاع القديم فيكونون أقرب الى التقليد.

أما التجديد في نظام المقطوعة فقد أصبح ـ كما ذكرنا ـ أكثر « اتزاناً » ولم يعد الشكل هَمَّ الشاعر الأول، بل أصبحت التجربة والحس الفني هما اللذان يوجهانه إلى ما يختار من أشكال المقطوعة العديدة ونظام قوافيها. واستطاع الشاعر أن يحقق بين أجزاء صورته قدراً من التكامل والتماسك يفوق ما حققه في إطار القصيدة القديم، ويشيع في قصيدته ومقطوعاته أنغاماً متعددة تلائم اللحظات النفسية المتعاقبة داخل التجربة الشعورية الواحدة.

ولم يكن هذا اللون من التجديد في الشكل مثار صراع بين القديم والجديد، إذ لم يكن جديداً على الأذن العربية وقد أَلِفته من قبل في أشكال معروفة من الشعر القديم. وكان الشعراء قد بدأوا منذ القرن التاسع عشر يقلدون الموشحات القديمة، ثم أخذوا يلتفتون في نهاية القرن إلى أشكال الشعر الأوروبي المعروفة ويتأثرون بها.

ومن الطبيعي أن يتيح هذا الإطار بما فيه من مرونة وتنوع مجالاً أرحب لتصوير التجربة الشعورية المتكاملة الجوانب، فتزيد الوحدة بين أجزاء الصورة والتتابع في السياق الشعري وتكتسب القصيدة قدراً كبيراً من « التصميم » في بنائها.

ويمكن أن نلمس ذلك إذا حللنا قصيدة معروفة لإبراهيم ناجي، فسنرى فيها تلك الوحدة في صورتيها المعنوية واللفظية على السواء. والقصيدة لون حديث من « الوقوف على الأطلال » يعبر الشاعر فيها عن مرارة الفقد إذ يعود إلى دار حبه وأنسه فتنكره وينكرها وهي مهجورة خالية إلا من الأطياف والأشباح.

ومن مظاهر الاتصال المعنوي في القصيدة تسلسل خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخرى لتتكامل المقطوعات جميعاً في بيان جانب خاص من جوانب التجربة. فهو يبدأ بتصوير الغربة القائمة بينه وبين تلك الدار بعد أن كانت غاية أحلامه ومهد ماضيه السعيد فيقول:

هذه الكعبة كنا طائفيها
والمصلّين صباحاً ومساءَ
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء[1]!

---

(١) يُكثر بعض الوجدانيين، ممن يهتمون بعاطفة الحب، من تلك الإشارات ذات الارتباط الديني، على نحو فيه كثير من العاطفية المسرفة، والمبالغة في تقديس تلك العاطفة بأسلوب لا يسيغه الوجدان الناضج.

ثم يمضي في بيان هذا الإحساس، مزاوجاً بين حاضره وماضيه، فيقول.

دار أحـــلامي وحـــبي، لقيتنـــا
في جمود مثلمـا تلقـى الجـديـد[1]
أنكرتْنـا وهيَ كـانـت إن رأتنـا
يضحـــك النور إلينـــا من بعيـــد!

ثم ينتقل إلى الحديث عن وقع هذه الغربة في نفسه مفصحاً عما انتابه من شعور بالألم الممض في المقطوعة التالية:

رفرفَ القلـبُ بجنـبي كـالـذبيـحْ
وأنـا أهتـف: يـا قلـب اتئـدْ!
فيجيـب الـدمـع والمـاضي الجريـح:
لِمَ عُـدنـا؟ ليـت أنـا لم نعـد!

وهكذا يفعل في سائر مقطوعات القصيدة.

وأما الصلة اللفظية فقد تحققت بين كثير من مقطوعات القصيدة وأبياتها، كما في قوله: لِم عُدنا، ليت أنا لم نعد، وقوله في بداية المقطوعة التالية:

لـمَ عـــدنـــا؟ أوَلـم نطـوِ الغـرام
وفرغنـــا من حنـــين وألمْ

وقوله:

والبِلَـى أبصرتـه رأيَ العيـان
ويـداه تنسجـان العنكبوت
صحـت: يـا ويحـك، تبـدو في مكـان
كـل شيء فيـه حي لا يموت!
كـل شـيء مـن سـرور وحزَن
والليـالي مـن بهيـج وشجـي

---

(١) نلاحظ عجز القافية في هذا البيت، فقد أراد الشاعر أن يقول كأنها تلقانا لأول مرة.

وأنـــا أسمـــع أقـــدام الزمن
وخطـــى الوحـــدة فوق الـــدرج :

وقوله :

وعـــلى بـــابـــك ألقـــى جعبـــتي
كغريـــــــب آبَ من وادي المحن

فيـــك كـــفَّ الله عـــني غربـــتي
ورسا رحـــلي عـــلى أرض الوطن

وطـــني أنـــت ولكـــني طريـــد
أبـــديّ النفيِ في عـــالم بؤسي

فـــإذا عـــدتُ، فللنجوى أعود
ثم أمضي ، بعـــد مـــا أفرغ كـــأسي!

ونستطيع أن نؤكد ما حققه الشكل الجديد من ترابط بين أجزاء الصورة الشعرية ومقاطع القصيدة بدراستنا لنص آخر يتم فيه هذا الترابط ، على نحو أخفى لكنه أعمق ، فيما بين المشاهد الطبيعية والجو الخيالي الرمزي من تداخل يعبر عن حال شعورية فريدة من الشجن الممتع في ظلال المساء . والنص للهمشري من قصيدة بعنوان « الأغنية المسائية .. أو عودة الراعي »[1] .

هـــا هو الليـــل ، مقبـــل يتهـــادَى
فـــارس يمتطي ظهور التـــلالِ

ونسيم المســـــاءِ يسرق عطرا
من ريـــاضٍ سحيقـــة في الخيـــال

صَوَّر المغربُ الـــذكيُّ رُبـــاهـــا
فهي تحكي مـــدينـــةَ الأحـــلام

نفخـــت في الخيـــال منهـــا زهور
غـــير منظورة من الأوهـــام

ووراء السيـــاج زهرة فُـــلٍّ
غـــازلتهـــا أشعـــة في المساء

(١) ديوان الهمشري ص١٦٢ .

نشر النَّسْمُ سرّهــــا وهــو يسـري
في ريـــاضٍ مطولـــة الأفيــــاء

ودهــالـــيزُ مــن ظـــلالٍ ونــور
صَوَّرت سحرَهــــا يـــدُ الأطيــافِ

عَشَّش الطــــائرُ المسائـيُّ فيـهـا
ساكبـــاً لحنـــه الحنونَ الصـــافي

إن هـــذي الأزهـــار تحلم في الليـــل
- وعطر النـــارنـــج خلـف السيـــاج

وخرير الميــــاه والشفـــــق السّحرُ
- وهمسٌ مــن النسيـم الساجـي

والنـــدى والظـــلال تنعس في المـــاء
- وهــذا الشعـــاع خلـف الغمـامِ

بعـــض ألحـــانــه تــأنــق فيهـــا
فـــتراءت في هـــــذه الأجسام

فالأبيات والمقطوعات يشيع فيها جميعاً لون من الخَدَر، ويربط بينها هذا «الجو» المسائي الضبابي الحزين، وتلك الصور المجسمة لمعاني مشتركة بينها جميعاً من الظلال والنور والأطياف والنسيم والعطر والشفق. وقد نستطيع أن نقول إن الوشائج بين الأبيات والمقطوعات تعتمد على اشتراكها في المعجم الوجداني الجديد وما يبتدع الشاعر خلاله من صور فنية متشابهة.

على أن نظام المقطوعة ليس بالضرورة وسيلة ناجحة إلى مرونة العبارة ووحدة الأبيات ورحابة الصورة عند كل شاعر، وربما ظلت المقطوعات مبتورة الصلة يقفز الشاعر فيها من إحساس إلى إحساس أو من مشهد إلى آخر دون أن يربطها رابط من شعور غالب أو نظرة متميزة أو صورة مركبة ممتدة. ونسوق من ناجي مرة أخرى مثالاً لهذا الانقطاع وإن بدا في ظاهره، وبما بين الأبيات والأشطار من عطف متتابع، كأنه ترابط واتصال. يقول الشاعر من قصيدة بعنوان «صلاة الحب»[١]:

---

(١) وراء الغمام ص١٤٦.

.. أرى في عمق خـاطرِكِ(١) جــلالا يشبــه البحرا
وألمـــح في نواظرِكِ صفـــاء الرحمة الكـــبرى
وأنـــت رضى وتقبيـــلُ وأنـــت ضنـــى وحرمـــان
وفي عينيـــك تقتيـــل وفي البسمات غفران
وأنــــت تهلّـــلُ الفجر وبسمتـــه عـــلى الأفُـــقِ
وحينـــاً أنّـــةُ النهر وحزن الشمس في الغسق
وأنـــــت حرارة الشمس وأنـــت هنـــاءة الظـــلّ
وأنـــت تجـــارب الأمسِ وأنـــت براءة الطفـــل!
وأنـــت الحسن ممتنعـــاً تحدّي حصنُـــه النجمـــا
وأنـــت الخـــير مجتمعـــاً وعنـــدك عرشه الأسمـــى
وعنـــدك كـــل مـــا أظمـــا وردّ القلـــب لهفـــانـــا
وعنـــدك كـــل مـــا أدمـــى وزاد الجرح إثخـــانـــا
وعنـــدك كـــل مـــا أحيـــا وشدّد عرمـــــة الواهي
حنـــانـــك نضرة الـــدنيـــا وقربـــك نعمـــة الله!

فعلى الرغم من أن المقطوعات جميعاً تعبر عن حيرة الشاعر وعجزه عن فهم كنه من يحب، تظل كل مقطوعة منبتّة الصلة بالأخرى إلا فيما تتضمنه كل منها من مظاهر التناقض. فليس هناك إنماء لصورة من صور ذلك التناقض يمتد في أكثر من مقطوعة، وليس هناك جو مشترك بين مظاهر التناقض في المقطوعات جميعاً، بل هي قفزات ذهنية من عنصر إلى آخر معتمدة على مجرد المقابلة، حتى في داخل أبيات المقطوعة الواحدة وأشطارها. وحسبنا أن نحلل المقطوعة الثالثة لنلمس شواهد هذا التفكك بين أجزائها: فقوله «وبسمته على الأفق» لا تنمي قوله في الشطر الأول «وأنت تهلل الفجر» بل تبتره وتضعفه، فإن في التهلل من إيحاءات الفرحة الغامرة والطلاقة ما يفوق إيحاء البسمة بكثير، ويتوقع القارىء أن يمضي الشاعر في بناء صورته من عناصر الزمن أو النور والألوان، فإذا بالشاعر يفصل بين تهلل الفجر في الشطر الأول وحزن الشمس في

(١) نلاحظ ما في قافية المصراع الأول والثالث من ضعف وركاكة ناشئين من ضرورة إشباع حركة الكاف.

المسق في الشطر الرابع بلقطة « صوتية » ليس لها علاقة واضحة باللقطتين الأوليين فيقول « وحيناً أنّة النهر ».

وفي المقطوعة الثانية لا يوفق الشاعر في ختام شطرها الأول إلى التعبير الصحيح في قوله « وأنت رضي وتقبيل » فلا شك أن التقبيل صورة مادية محدودة أعجز من أن تقابل ما في الرضى من معان روحية ومادية رحبة. كذلك لم ينجح الشاعر في بيان المقابلة في البيت الثاني :

وفي عينيـــك تقتيــل وفي البسمات غفران

فإن التقتيل ذنب المحبوب، لا ذنب المحب وهو لهذا لا يقابل الغفران للمحبّ، وقد أراد الشاعر أن يقول وفي عينيك قسوة وفي بسماتك حنان، أو في عينيك اتهام وفي البسمات غفران.

ومهما يكن من أمر الطبيعة « الفنية » لهذه العثرات فإنها تؤكد في الوقت نفسه أن الشكل وحده لا يصنع شعراً ولا يحقق رحابة ووحدة إلا إذا اقترن بعناصر فنية أخرى تبرز الصورة وتزيد من ترابط أجزائها. وقد كان شاعرنا يستطيع بهذا الأسلوب أن يمضي في « تعداد » المتقابلات والمتناقضات إلى ما لا نهاية فيقارن بين الضجة والسكون والطهر والمجون والتفكير والحلم والسذاجة والحكمة وكل ما يمكن أن يعبر عن الحب المتقلب حسب أهواء النفس ولحظاتها، وتظل مع ذلك صوره جميعاً مبتورة الصلة إلا من هذا المعنى الواحد المجرد.

ومع ما أشرنا إليه من اعتدال هؤلاء الشعراء في استخدام الأشكال الجديدة ظل سحر بعض الأشكال ـ بما فيها من إيقاع سريع وقواف متتابعة ـ يغريهم بمحاولات تجديد يسيرة في بعض الأوزان القصيرة كانت تغطي في الأغلب على عمق التجربة وتخرجها في صورة من الخواطر الموقعة المتناثرة هنا وهناك، كما شهدنا عند الشعراء من قبل في دراستنا لبداية الاتجاه. وقد نجد في بعض هذه المحاولات شيئاً من الطرافة ونحس وراء إيقاعها وقوافيها بشيء من الانفعال، لكنها في النهاية تظل في حدود « القيمة » الصوتية، لا تكاد تتجاوزها إلى سائر عناصر الصورة الشعرية.

وللشابي تجربة من هذا اللون في قصيدة أسماها « الصباح الجديد » يقول فيها :

اسكـتي يـا جراحْ   واسكـني يـا شجونْ
مـات عهـد النواح   وزمـــان الجنون
وأطـلّ الصبـاح   من وراء القرون
في فِجـاج الردى   قـد دفنـت الألمْ
ونشرت الـدموع   لريـاح العـدم
واتخـذت الحيـاه   معزفـا للنغم
أتغنـى عليْـه   في رحـاب الزمـانْ
وأذبـتُ الأسى   في جمال الوجود
ودحَوْتُ الفؤاد   واحـةً للنشيـدْ
والضيـا والظـلال   والشذى والورود
والهوى والشبـاب   والمنى والحنـان

وقد نجد في الأبيات بعض الصور المجازية الموفقة كقوله «ونشرت الدموع لرياح العدم» لكنها تظل صوراً مبتورة لا تنمو ولا تعمق.

ولإبراهيم ناجي قصيدة من هذا الطراز تدور حول رمز «الزورق» الضالّ في مهب العاصفة وثورة الأمواج، وهو رمز أثير لدى الشعراء الوجدانيين وقد سمى به علي محمود طه ديوانيه الأوَّلين «الملاح التائه» و«ليالي الملاح التائه». وضمَّن ديوانه الأول قصيدة أسماها بهذا الاسم. وفي أبيات ناجي شيء من الحركة النفسية والمزاوجة بين النفس والطبيعة، لكن قِصر البيت وسرعة ورود القافية يحولان دون عمق الصورة وامتدادها:

أين شط الرجـاءْ   يـا عُبـاب الهمومْ؟
ليلـتي أنواء   ونهـاري غيوم!
أعْولي يـا جراح   أسْمِعي الـديّـانْ
لا يهمُّ الريـاح   زورق غضبـان
البِلَـى والثقوب   في صميم الشراعْ
والضنـى والشحوب   وخيـال الوداع

---

(١) أغاني الحياة ص٢٣٤.

إسخري يا حياه　　　قهقهي يا رعودْا
الصّبا لن أراه　　　والهوى لن يعود[1]!

ولعل من الأسباب التي حالت دون أن تصبح الموشحات إطاراً عامّاً للشعر العربي يحلّ محل القصيدة التقليدية، ما كان فيها من هذا الزخرف الهندسي في تقسيم الأشطار ونظام القوافي، إذ ينظر الشاعر إلى مقتضيات الموسيقى قبل أن يستجيب لطبيعة الموضوع وانطلاق الموهبة. ومن خير النماذج لذلك التقسيم الهندسي الذي تعلب فيه طرافة الشكل وبراعة التقسيم قول عبادة بن القزاز:

بـــدر تِمّ　شمسِ ضحـــى　غصن نقـــا　مســـك شمّ
مـــا أتم　مـــا أوضحـــا　مـــا أورقـــا　مـــا أنم!
لا جـــرم　من لمحـــا　قـــد عشقـــا　قـــد حُرم!

وقد أسرف الوشاحون في الجري وراء الطريف من الأشكال حتى لقد عدُّوا ما يجري من الموشحات على الأوزان المتسقة المألوفة في مرتبةٍ دون ما يخرج بطريقةٍ ما على هذه الأوزان. وفي ذلك يقول ابن سناء الملك في «دار الطراز»: «.. والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين: أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت بها تلك الكلمة عن الوزن الشعري. وما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء».

ومن محاولات التجديد في شكل القصيدة متابعة من بعض الشعراء لما رأيناه من تجارب في الشعر المرسل عند رواد مرحلة الاتجاه الوجداني الأولى، وهي متابعة تتسم بمزيد من الوعي الفني لطبيعة الإيقاع ووظيفة القافية في الشعر، وتختار للشعر المرسل ما قد يناسبه من ألوان شعرية تضيق طبيعتها ومقتضياتها بالقافية الواحدة المطردة وبالبيت المشطور فالشعر المسرحي يقتضي بطبيعة الحوار المتبادل بين الشخصيات مرونة لا تحدّها القافية في ختام البيت، و«تقطيعا» للعبارة لا يتحكم فيه طول الأشطار. والأذن لا تتوقع القافية في الحوار المسرحي كما تتوقعه في القصيدة، إذ يمزج الحوار والأداء

---

(١) ليالي القاهرة ص٧٧.

المسرحي بين الأشطار والأبيات ويفصلها في وقفات لا تلتزم بالتفعيلات أو القوافي بقدر ما تلتزم بالانفعال والدلالة وتلوين العبارات بألوان اللحظات النفسية المختلفة.

ورائد هذه المحاولة هو محمد فريد أبو حديد، وقد كتب في الشعر المرسل مسرحية أسماها «ميسون الغجرية» وقدم منها نماذج للقراء في مجلة الرسالة[1] ليروا فيها رأيهم، بعد أن كان قد نشر بعض مقاطع من هذا الطراز ترجمها عن مسرحية عطيل. وقد قدم لهذه النماذج بقوله:

نشرت الرسالة ترجمتين لقطعة من رواية عطيل الشهيرة، إحداهما نثر والأخرى شعر مرسل، وقد حاولت أن أعرف رأي الأصدقاء في أوقع الترجمتين في نفوسهم. وكان رأي الأكثرية أنه الشعر المرسل. على أن بعضهم استدرك في قوله فقال إن الذي يقرأ السطر الواحد من الشعر المرسل ثم يقف في آخره وينتظر ما اعتاد انتظاره من انتهاء المعنى، يشعر بالمضاضة، ويقبح في عينه ذلك الأسلوب. ولكنه إذا قرأ ذلك الشعر المرسل على سجيته فلم يقف إلا حيث يقف به المعنى وحده، وجده قولاً سائغاً لا قبح فيه. وها أنذا أعرض على القارىء صفحة من رواية صغيرة لي بها علم[2]. وهي في شعر مرسل، وقف فيها رجل غجري يحاول الآنة قلب فتاة من جنسه جامحة العواطف معرضة عنه، وهي تجيبه إجابة تَمَنُّع ودلال:

الفتى : جرحتِ فؤادي
بدلال يثير فيَّ لهيبا
فأعيدي سعادتي، وأعيدي
بسماتِ الرضا - أعيدي حياتي

الفتاة : (ضاحكة ساخرة) - ليت قلبي يسير طوعي سميعا،
فيلبّي نداء كل شفيع!
إن قلبي له هواه، فيمضي، حيث شاء الهوى،
جموحاً عنيداً.

الفتى : كنتِ ميسونُ - سلوتي وحياتي،
فاذكري عهدنا القديمَ، وعودي لفؤادي الجريحِ يا ميسونُ!

---

(١) أول يوليو ١٩٣٣.

(٢) يعني الكاتب مسرحيته «ميسون الغجرية».

الفتاة : (بعناد) - إن ماء العيون يحلو جديداً ،
وجمال الغرام أن تتولّى كفراش الربيع بين الزهور!

الفتى : (بتذلل) أنت روحي ، وكيف أحيا وحيداً؟
فانظري لي ببسمة لأداوي مهجتي ..

الفتاة : (جامدة) إنه كلام ثقيل!

الفتى : (غاضباً) ويل نفسي! أمَا بصدرك قلب؟

الفتاة : (ضاحكة) لا تحاول نوال حبّي رجاءَ
لا ينال الهوى بدمع وشكوى
إنما الحب أمر ليس يُعصَى
يأخذ القلب قاهراً منصوراً!

ونلاحظ في الحوار - كما أشرنا - تقطيع العبارة الشعرية حسب ما يتوقع الشاعر أن تؤدّي على المسرح دون أن يقسم البيت تقسيماً ظاهراً إلى شطرين ، كما نلاحظ انقسام جزئي البيت الواحد بين حديث الفتى وحديث الفتاة ، كما في قوله : فانظري لي ببسمة لأداوي مهجتي ... إنه كلام ثقيل ». وتأتي القوافي - كما ذكرنا في حديثنا عن بعض المحاولات السابقة - ذات إيقاع ممدود يريح الأذن فلا تفتقد القافية المطردة المألوفة : « حبيباً - أعيدي - حياتي - سميعا - شفيع - عنيدا - الزهور - وحيدا - رجاءَ - شكوى - يعصى ... ».

وقد أورد الشاعر إلى جانب ذلك النموذج من مسرحيته ، نموذجاً نثرياً لرثاء أنطونيوا لقيصر وصورةً شعرية مرسلة نظمها له ، فجاءت أكثر توفيقاً من النص النثري .

وقد تابع هذه المحاولة علي أحمد باكثير في مسرحية له عن إخناتون ونفرتيتي ، وترجمة لمسرحية شكسبير « روميو وجولييت »[1]. وقد كانت هذه المحاولات تمهيداً مبكراً للشعر الحر الذي ظهر بعد ذلك في أعقاب الحرب العالمية الثانية .

وقد قدّم الشاعر لمسرحيته إخناتون ونفرتيتي بكلمة عن هذا الشكل الذي أسماه « النظم المرسل المنطلق » بيّن فيه طبيعته والفرق بينه وبين تجربة الزهاوي وغيره من قبله ، وإن لم يشر إلى هذه التجربة الرائدة عند محمد فريد أبو حديد ، فقال :

---

(1) نشرت ترجمة « روميو وجوليت ، عام ١٩٣٧ ، ونشرت « اخناتون ونفرتيتي » عام ١٩٤٠ .

« لما ترجمت روميو وجولييت لشكسبير إلى الشعر العربي قبل زهاء ثلاث سنوات استعملت هذا « النظم المرسل المطلق » أو بالتعبير الانجليزي Running Blank Verse كما عليه الأصل، إذ اهتديت بعد التفكير إلى أنه أصلح نظم لترجمة شكسبير إلى العربية. وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة، كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك. ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك، فالتزمته في هذه المسرحية.

والبيت الواحد هنا يتألف غالباً من ست تفعيلات، وقد ينقص عنها، ولا يزيد إلا في النادر. كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربيّ المألوف، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى، فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء إلا عند نهايتها، وهذا هو معنى « المنطلق » هنا. أما معنى « المرسل » فواضح، أي أنه مرسل من القافية. على أن النظم في هذه المسرحية لم يتحرر التحرر المطلق من سلطان القافية إلا في الفصل الثاني وما بعده. ولا يصعب تعليل ذلك على من يعلم أن القافية تعين الشاعر على السبح أكثر مما تعوقه عنه.

وهذه الطريقة تختلف اختلافاً أساسياً عن الطريقة التي سلكها كثير من الشعراء المحدثين كالزهاوي وغيره، مما أسموه الشعر المرسل. فالنظم على طريقتهم تلك لا يختلف عن النظم العربي القديم إلا في إرساله من القافية. وربما اتفق أحياناً أن البيت ليس بوحدة فيه من حيث المعنى أو الإعراب، ولكنه على أية حال يكون وحدة مستقلة من حيث النغم الموسيقي، أي أن النغم الموسيقي لا يطّرد في بيتين، بل ينقطع عند نهاية البيت أول ويبتدىء من جديد في أول البيت التالي، وهكذا دواليك.

وفي نظري أن هذه الطريقة الجديدة، التي لم أعلم أحداً سبقني إليها هي أصلح طريقة للشعر التمثيلي. ويطول بي الكلام إذا ذهبت أشرح بالتفصيل وجاهة هذا الرأي، فلأترك ذلك لأفهام القراء أنفسهم ولتجربة من يعنيهم الأمر من المشتغلين بالفن التمثيلي في أدبنا العربي ».

على أن أحداً من الشعراء لم يستجب حينذاك لهذا الشكل الجديد، فظلت القصيدة الوجدانية، باستثناء بعض أشكال تجريبية في قصيدة لهذا الشاعر أو ذاك، تعتمد على الإطار التقليدي ذي الطابع العصري، أو على نظام المقطوعة المتغيرة القوافي في نسق معلوم.

ومن بين تلك الأشكال التجريبية - السابقة على دعوة باكثير - مقطوعة طريفة الشكل شديدة الشبه بالشعر الحر، ظهرت للمازني في كتابه حصاد الهشيم (عام ١٩٢٤) ونشرت بعد ذلك في الجزء الثالث من ديوانه، وهي أيضاً من الشعر المرسل، وقد أسماها «أين أمك.. محاورة مع ابني محمد» يقول فيها[١]:

لم أكلّمهُ، ولكنْ نظرتي
ساءلتْهُ: أين أمُّكْ؟
أين أمُّكْ؟
وهو يهذي لي على عادتهِ
مُذْ تولّت، كلَّ يومْ
كلَّ يومْ!
فانثنَى يبسط من وجهي الغضون
ولعَمْري كيف ذاكْ؟
كيف ذاك!
قلتُ، لما مسَحت وجهي يداه:
أتُرى تملك حيلهْ؟
أيّ حيلهْ
قال: ما تعني بذا يا أبتاه؟
قلت: لا شيء أردتُه!
ولثمتُه!

ويتصل بالتجديد في شكل القصيدة وبنائها ما أشرنا اليه من «تصميم» تقوم عليه بعض القصائد الطوال ذات المقاطع، إذا تضمنت معنى كلياً تشترك في بيانه وتأكيده أبياتها ومقاطعها. ومع أن «الفكرة» هي التي تسيطر على جو القصيدة العام، فإن ما يسلكه الشاعر في نظام المقطوعة من منهج يفرض عليه أسلوب عرضها ويوجهه وجهة فنية خاصة تخضع لطبيعة ذلك النظام. ومثال ذلك قصيدة طويلة سبق أن أشرنا اليها عند علي محمود طه أسماها «ميلاد شاعر»، بدأ بها ديوانه الأول «الملاح التائه». وتقع

---

(١) الديوان ص٢٤٨.

القصيدة في ستة أقسام وخاتمة. يعرض الشاعر في كل قسم منها صوراً لفرحة الكون والطبيعة بذلك المخلوق السماوي الذي هبط إلى الأرض ليشيع فيها معاني الجمال والروح والفن. ويتألف كل قسم من عدد من الأبيات يتراوح بين أربعة عشر بيتاً وتسعة عشر. ينتهي بقوله: في ختام الاقسام على التوالي «إن ما تشهدون ميلاد شاعر: إن هذا يا فجر ميلاد شاعر. إن هذا الصباح ميلادَ شاعر. إن هذا المساء ميلاد شاعر. إن هذا يا ليل ميلاد شاعر. وأجعلوا جنتي قصيدة شاعر» ثم تنتهي الخاتمة بقوله:

أيهـــا الشاعر اعتمـــد قيثـــارَكْ
واعزف الآن منشداً أشعـــــــارك
واجعـــل الحـــب والجمـــال شعـــارك
وادْعُ ربًّـــا دعـــا الوجودَ وبـــارَك
فزهـــا وازدهي بميـــلاد شاعر!

ومع أن كل قسم من تلك الأقسام يصوّر فرحة مشهد من مَشاهد الطبيعة أو وقتٍ من أوقاتها بمولد الشاعر، فإن هذا التصميم «الذهني» السابق على لحظة الإبداع قد حال دون أن تنمو صورة هذه الفرحة على نحو عميق مركب، وفرض على الشاعر أن يكرر كثيراً مما جاء به، من قسم إلى آخر، بلا جديد إلا في اختلاف الصياغة وتعدد عناصر الطبيعة. ولا شك أن هذه الصور جميعاً تعكس الموقف الوجداني الجديد من الفن والطبيعة والمفهوم العصري للشعر ومعجمه وأساليب تعبيره، لكنها تظل في النهاية معرضاً للقدرة البيانية في هذا المجال لا تُطوِّر إحداها الأخرى أو تزيد عليها، بل قد يُغْنى بعضها عن سابقه أو تاليه. ومن نماذج هذا التشابه والتكرار في الجو العام وطبيعة الصورة والمعجم الشعري قوله، مثلاً، من المقطوعة الثانية:

.. نسَقَ الأرضَ زينـــة وجـــلاهـــا
قسماتٌ من وجهـــه الوضّـــاءِ
ربوة عنـــد جـــدول عنـــد روض
عنـــد غَيْـض، وصخرة عنـد مـاءْ
فزهـــا الفجر مـــا بـــدا وتجـــلى
وازدهـــى بـــالوجود أي ازدهـــاء
قـــال: لم تُبـــدِ لي الطبيعـــة يومـــا
حـــين أقبلـــت، مثـــل هـــذا الرواء

وقوله من المقطوعة الثالثة:

كــان فجر، وكــان ثم صبــاح
فيـــه للحسن غـــدوة ورواحُ
بكَرَت للريــاض فيــه عــذارى
تـزدهيهـن صبـوة ومـراح
حــين لاحــت لهن رنّ هتــاف
وعلــت بــالــدعــاء منهن راح
قلن: ما أجمل الصباح، فما حلّ
ـ على الأرض مثل هذا صباح!
فتعـــالوا بنـــا نغـــني ونلهو
فهنـــا اللهو والغنـــاء يتـــاح
وهنـــا جــدول عــلى صفحتيــه
يرقـص الظـلّ والسنـى الوضّـاح

ولعلنا نلاحظ اشتراك المقطوعتين في كثير من عناصر الصورة الشعرية اللفظية والمعنوية، كحديث كل منهما عن الفجر والجدول ومظاهر النور، والروح الرومانسية العامة في المعجم الشعري.

ولا نستطيع أن نغض مما تشهد به مقطوعات القصيدة من خصب الخيال وجمال المجاز والتجسيم وثراء المعجم الشعري، لكننا قد نفتقد مع ذلك كله عمق الشعور وأصالة الصورة الشعرية الواحدة التي يستغرق الشاعر كل خطوطها وألوانها دون أن يخلط بينها وبين عناصر صور أخرى قد يضيق القارىء الناضج بما فيها من تكرار.

ومن النماذج الأخرى المعروفة لهذا اللون من القصائد ذات التصميم الشكلي قصيدة ايليا «أبو ماضي» الطلاسم، فقد قسمها إلى مقطوعات تعرض بعض مجموعاتها لمشهد من مشاهد الشك الذي يراود فكر الشاعر، والعجز الذي يحس به ازاء أسرار الكون والنفس والطبيعة. وتنتهي كل مقطوعة بتساؤل يجيب عنه الشاعر بقوله: «لست أدري». وفي سبيل الوصول إلى هذه الخاتمة الملتزَمة يبني الشاعر مقطوعته القصيرة، التي لا تزيد على أربعة أبيات قصيرة من مجزوء الرمل، بناء لغوياً خاصاً يقوده في نهاية البيت الرابع إلى تلك العبارة الملتزمة. وقد تغريه طرافة العبارة فيقع في صنعة بادية

التكلف. كما في قوله، مثلاً، في ختام المقطوعة التالية:

أتراني قبلمـــا أصبحـــت إنسانـــا سَويّـــا
كنـتُ مَحْوا أو مُحـالا، أم تراني كنـت شيّـا
ألهـذا اللغز حَـلٌّ؟ أم سيبقـى أبـديّـا
لسـت أدري.. ولمـــــاذا لسـت أدري؟

لست أدري

وقوله في ختام مقطوعة أخرى:

يا كتابَ الدهر قل لي: ألَهُ قبْلٌ وبَعْدُ
أنـــا كـالزورق فيــه، وهو بحر لا يُحَـدّ
ليس لي قصد، فهل للدهر في سيريَ قصد؟
حبّـــذا العـلم، ولكن.. كيـــف أدري؟

لست أدري!

وفي ختام مقطوعة ثالثة:

إن في صـدريَ يـا بحر لأسرارا عِجـابـا
نزل السِّتر عليهـا، وأنـا كنـت الحجـابـا
ولـذا أزداد بعـدا، كلمـا زدت اقـترابـا
وأراني كلمـــا أوشكــــت أدري...

لست أدري!

وبدافع من تحقيق هذا الشكل يلمّ الشاعر بفكرته إلماماً سريعاً ثم ينتقل إلى فكرة أخرى قد لا ترتبط بها، إلا بهذا الخيط المشترك من الشك، وقد تُكمل جانباً من جوانبها لكنه يظل منفصلاً انفصالاً واضحاً عن سائر الجوانب. ففي حديثه عن البحر - وهو أكثر أجزاء القصيدة توفيقاً - يتنقل الشاعر من خاطرة إلى أخرى مما يوحي به البحر، لكنه لا يتلبث عند فكرة بعينها ليفصّل القول فيها على نحو فني يُحيل الفكرة إلى إحساس ويصوغ الخاطرة في صور شعرية. فبينما يتحدث في مقطوعة عما يزعمه الناس من صلة الإنسان القديمة بالبحر، نراه يقفز فيتساءل عن عُمْر البحر وصلته بالأنهار والأمواج، ثم يرثي له - وهو الجبار - في أَسْره الذي يشبه أسره هو، ثم يعرض لفكرةِ تَحوّل الحياة وتداخُل عناصرها، والحرب الدائرة في أعماق البحر بين القويّ

والضعيف، وذكريات المحبين وأمجاد المحاربين على شطآنه - وغير ذلك من المعاني. خاتماً كل تساؤل بتلك العبارة التي تبتر الصورة وتقطع الصلة بين المقطوعة وما يليها: «لست أدري».

وكان من نتيجة ذلك العرض الموجز الهندسي للفكرة أن جاءت عبارات الشاعر في أغلبها تقريرية نثرية ليس فيها من مقوّمات الصورة الشعرية ما نجده عند الشاعر نفسه في قصائده التي يطلق فيها موهبته على سجيتها ولا يقيدها بتلك القيود الشكلية الصارمة. ومن نماذج العبارات التقريرية النثرية قوله، مثلاً:

عجبـا للنـاسك القـانـت وهو اللوذعِي
هجر النـاس، وفيهم كـل حسن مبـدع
ومضى يبحـث عنـه في المكـان البلقـع
أرأي في القفر مـاء أم سرابـا؟

لست أدري

كم تُمـارِي أيهـا النـاسك في الحـق الصريحْ
لو أراد الله ألا تعشق الشيء المليـح
كـان إذ سوّاك، سواك بـلا قلـب وروح
فـالـذي تفعـل إثم.. قـال إني....

لست أدري

أيهـا الهـارب، إن العـار في هـذا الفرار
لا صلاحٌ في الـذي تصنـع، حتى للقفـار
أنـت جانٍ، أيّ جان! قـاتـل في غـير ثـار
أفـيرضَـى الله عن هـذا ويعفو؟....

لست أدري

ولسنا في حاجة إلى بيان غلبة التعبير النثري المباشر على هذه المقطوعات بوجه عام، لكن حسبنا أن نشير الى قوله: «وهو اللوذعي، المكان البلقع، الشيء المليح، إن العار في هذا الفرار، أنت جان.. أي جان، أفيرضى الله عن هذا».

ومن نماذجها أيضاً قوله مخاطباً نفسه بين القبور:

انظري كيـف تساوَى الكـل في هـذا المكـانْ

وتلاشى في بقايا العبد ربُّ الصولجان
والتقى العاشق والقالى فما يفترقان
أفهذا منتهى العدل؟ فقالت....

لست أدري!

وإذا لم يكن هذا منتهى العدل فإن التعبير على أية حال «منتهى النثر!».

ومع هذا التنقل من خاطرة إلى أخرى تكثر الأفكار الصغيرة التي يتوهم الشاعر أن فيها عمقاً وشيئاً شبيهاً بالفلسفة برغم ما في بعضها من سذاجة بادية، كقوله مثلاً:

كلَّ يوم ليَ شأن، كل حين لى شعورْ
هل أنا اليوم أنا منذ ليال وشهور؟
أم أنا عند غروب الشمس غيري في البكور؟
كلما ساءلت نفسي، جاوبتني....

لست أدري!

رُبَّ أمرٍ كنتُ، لمّا كان عندي، أتّقيه
بتُّ، لما غاب عني وتوارى، أشتهيه
ما الذي حبَّبه عند وما بغَّضَنيه؟
أأنا الشخص الذي أعرض عنه....؟

لست أدري!

رُبَّ شخص عشت معه زمنا ألهو وأمزحْ
أو مكان مرَّ دهر، وهو لي مسرى ومسرح
لاح لي في البعد أجلي منه في القرب وأوضح
كيف يبقى رسم شيء قد توارى....؟

لست أدري!

رُبَّ قبح عند زيد هو حُسْن عند بكرٍ
فهما ضدان فيه، وهو وَهْم عند عمرو
فمن الصادق فيما يدّعيه؟ ليت شعري!
ولماذا ليس للحسن قياس....؟

لست أدري!

على أننا نصادف بعض لمحات شعرية وفكرية طيبة في حديثه عن البحر والدير، كقوله:

قيل أدرَى الناس بالأسرار سُكّان الصوامعْ
قلت: إن صح الذي قالوا، فإن السرّ شائع!
عجبا! كيف ترى الشمس عيون في براقع
والتي لم تتبرقع لا تراها...؟

لست أدري

إن تكُ العزلة نُسكا وتُقىً فالذئب راهبْ
وعرين الليث دير، حُبُّه فرض وواجب
ليت شعري، أيُميت النسك أم يُحيي المواهب؟
كيف يمحو النسكُ إثما، وهو إثمُ....؟

لست أدري

وإن أفسد المقطوعة الثانية قوله النثري «حبه فرض وواجب»! ومنها قوله:

إنني يا بحر، بحر شاطئاه شاطئاكا:
الغدُ المجهول والأمس اللذان اكتنفاكا
وكلانا قطرة، يا بحر، في هذا وذاكا
لا تَسَلْني: ما غدٌ، ما أمسُ؟ إني

لست أدري!

وليس أدل على أثر النزعة الفكرية في «فنية» القصيدة من أن كل ما استشهدنا به من مقطوعاتها يخلو من أية صورة مجازية أو تشبيه، إلا إذا عددنا من ذلك قوله «يا كتاب الدهر قل لي.. أنا كالزورق فيه.. وكلانا قطرة» وهي تعبيرات ابتذلها طول الاستعمال حتى فقدت دلالتها البيانية.

وليس اعتراضنا على النزعة الفكرية في ذاتها، فالفكر والتأمل ليسا ببعيدين عن طبيعة الشعر، وإنما نعترض على أن تظل الفكرة على سطح الصورة الشعرية أو منعزلة عنها أو مسيطرة عليها، ولا تمتزج بها حتى تستحيل إلى إحساس عميق في صيغة فنية موفقة. وقد دفعنا إلى هذا التفصيل ما يراه بعض الدارسين في هذه القصيدة وما شاع عنها بين محبّي الشعر من أنها من عيون الشعر العربي الحديث، وفي رأيي أنها ليست من خير نماذج ذلك الشعر ولا من أحسن ما نظم الشاعر.

(٢) المعجم الشعري

أما المعجم الشعري فإنه من عناصر الشعر الأولى التي تتأثر بالتطور الحضاري وإن لم يتخذ صورة تغير حاسم من مرحلة إلى أخرى. وقد رأينا كيف تميزت اللغة عند أصحاب حركة الإحياء - برغم تقليدهم الغالب - فتسربت إليها آثار من روح العصر الحديث في ألفاظها وبناء عباراتها وأساليبها.

ومنذ أن بدأ الشعراء يتجهون إلى التجربة الذاتية ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحمّلة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عباراتهم وصورهم، ممتزجة أحياناً بألفاظ تقليدية، وخالصة أحياناً لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة.

ومن بين هذه الألفاظ ما استحدثه هؤلاء الشعراء واتخذوا منه رموزاً تقوم مقام الحقيقة، مثل «القيثارة» وهي لفظة مستحدثة تربط بين الشعر والموسيقى والغناء. ومنها كلمات مألوفة أكثر هؤلاء الشعراء من استخدامها في سياق نفسي وجمالي خاص حتى تميزت بوجود بيانيّ وفنيّ جديد، مثل «المساء» فقد تعددت دلالات هذه الكلمة في الشعر الوجداني وارتبطت بكثير من معاني الألوان والظلال والأضواء والشجي الرقيق والحزن العميق والفرحة الغامرة والحركة والسكون، حتى غدت كياناً نابضاً بالحياة والعواطف والذكريات، يتجاوز مدلول الكلمة اللغوي أو البياني المألوف إلى مدى بعيد.

وقلَّ أن نصادف «المساء» في الشعر العربي القديم، وإنما يتحدث الشعراء في الأغلب عن الليل، فيصفون طوله ونجومه ويصورون همومهم أو متعهم فيه، متطلعين أحياناً إلى الصباح لينقذهم مّما هم فيه من سهد طويل. أما المساء فإنه لحظة من اليوم لا «تقابل» النهار، بل هي كالبرزخ بينه وبين الليل. وهي لحظة تثير كامن الأشجان والأشواق الخفية في النفوس المرهفة الحس، وفيها تتعاقب الأضواء والظلال ويتوقد الشفق ويخبو وتعود الطيور إلى أعشاشها والرّعاة إلى ديارهم، ويودّع الوجدان المستوفز طرفاً من اليوم ويتهيأ لاستقبال طرف آخر. وكل ذلك يجعلها لحظة «وجدانية» مثيرة خصبة يجد كل شاعر فيها من المعاني ما يمكن أن يكون رمزاً لما تجيش به نفسه من عواطف أو ذكريات أو أشواق. وتصبح الكلمة «محوراً» لكثير من الصور القائمة على ألفاظ يستدعيها هذا الوجود الجديد للمساء، بعضها مادي ذو دلالة نفسية

كالشفق والنسيم والأطيار والأزهار والصمت والضجة والسكون والحركة والظلام والنور ، وبعضها نفسي خالص كالاشجان والأشواق والأحزان والأفراح . ومن نماذج هذا الوجود الذي تختلط فيه هذه المشاعر والألوان جميعاً قول الشابي - وهو من أكثر شعراء الوجدان التفاتاً الى تلك اللحظة من لحظات اليوم - من قصيدة بعنوان « المساء الحزين »(١) :

أظلَّ الوجودَ المساءُ الحزينْ
وفي كفّه مِعْزفَ لا يبينْ
وفي ثغره بسَمَات الشجون
وفي طرفه حسرات السنين
وفي صدره لوعة لا تقرّ
وفي قلبه صعَقات المنون
وقبَّلَه قُبَلاً صامتات
كما يلثم الموتُ ورْدَ الغصون
وأفضى إليه بوحي النجوم
وسِرِّ الظَلام ولحن السكون
وأوحى إليه مزاميره
فغنّت بها في الظلام الحُزون
وعلَّمه صرخبات القلوب
وأنهله من سُلاف الشؤون
فأغفى على صدره المطمئنّ
وفي روحه حُلُم مستكين
قويّ غَلُوب كسحر الجفون
شجيّ لَعُوب ، كزهرٍ حزين
ضحوك وقد بلّلته الدموع
طروب وقد ظللته الشجون

---

(١) أغاني الحياة ص٩٤ .

أظـــلَّ الفضـــاءَ جنـــاحُ الغروب
فـــألقـى عليـــه جمالا كئيـــبْ
وألبسه حُلّـــــةً من جـــــلال
شجـيٍّ قـوي ، جميـــل غَلـوب
فنـامـت عـلى العشب تلـك الزهور
لمرأى المساء الحزين الرهيـــــب
وآبـــت طيور الفضـــاء الجميـــل
لأوكـــارهـــا ، فرِحـــات القلوب
وقـد أضرمـت بـأغـاريـدهـا
خيـــال السماء الفسيـــح الرحيـــب
وولّـــى رعـــاة السوام إلى الحيِّ
ـ يُزجونهـــــا في صمات الغروب
فتثغو حنينـــا لحِمـــلانهـــا
وتقطـــف زهر المروج الخصيـــب
وهـــم ينشـدون أهــــازيجهم
بصـوتٍ بهيـــج فَــروحٍ طـروب
ويستمنحون مزامـــــــــيرهم
فتمنحهم كـــل لحن عجيـــب
تطـــير بـــه نسمـات الـغروب
إلـى الشفـق المستطـير الخـلـوب

ومهما يكن رأينا في قلق بعض قوافي الشاعر وكثرة مرادفاته وغرابة بعض مشتقاته ، فإن الأبيات حافلة بتلك الألفاظ التي تدور حول المعنى الجديد للمساء وما يختلط فيه من مشاعر متباينة تراوح بين الأسى والفرح والسكون والحركة والظلام والنور.

ومن هذا القبيل قول الهمشري في قصيدة له بعنوان « ليلية .. صور من المساء في القرية »[1] :

---

(١) ديوان الهمشري ص٢١٢ .

وَلَّـــى النهـــار وأقبـــل الغسَقُ
والصمـــت يجـــثم خلفـــه الأُفـــقُ
والصمـــت ينشر فيـــه موكبَـه
هـــذا الضبـــابُ، ويلمـــح الشفـــق
والـــــدَّوح مرتعش، يخـــــالـه
بـــين السحـــائـب كوكـــبٌ خفِــق
صـــهٍ! فـــالمساء هنـــا كمختشع
في الـــدير، جلَّـــل قلبَـــه الفرَق
والطـــير رنَّـــق للنعـــاس، فـــلا
طـــيرٌ يرفُّ بــــــه ولا ورق
أرخـــى الظـــلام عميـــقَ وحشتِــه
فوق الـــديـــار، وأخلـــت الطرق!
هـــذاك راعٍ غـــاب منحـــدرا
خلـــف السيـــاج، ولفَّـــه الغسق
مـــــاذا بوادي الشرقِ؟ كوكبـــةٌ
غـــــيماءُ فوق رُبـــــاه تحترق؟
لا.. بـــل هنـــالـك قـــد حبـــا قمر
خلـــف الروابي الخضر ينبثـــق!

وقد نلاحظ بين القصيدتين فرقاً في الشعور والتصوير. فالشابي يجمع كل أطراف الموقف الشعوري المركّب إزاء المساء ويرسم صورته بكل ما في جوانبها ولحظاتها من مفارقات ومتناقضات مستخدماً تلك الطائفة من الألفاظ ذات الدلالات الوجدانية غير المحددة، على حين يعبّر الهمشري عن شعور هو أميل إلى الحزن والتأمل والصمت، ويختار من الألفاظ ما يعبر عن تلك اللحظات الحافلة بهذا الشعور. لذلك تكثر في مقطوعته الألفاظ الدالة على السكون العميق والصمت الموحي والظلال والألوان الكابية، حتى إذا أراد أن يعبر عن لحظة جديدة في المشهد بانبثاق القمر وكأنه «كوكبة تحترق» وصف الكوكبة بأنها غيماء، إذ ما يزال الشاعر برغم النور الجديد يعيش في ذلك الصمت الممتد والسكون الحزين.

ويتخذ الخريف بين الفصول وضع المساء بين ساعات اليوم ، فيغدو رمزاً لكثير من المشاعر المتناقضة المتراوحة بين الأسى الشفيف ، والحنين إلى المجهول ، والشعور بالفناء ، والإحساس بالألوان في تحولها بين الصيف والشتاء ، والأنسام في انتقالها بين الحر والبرد . وقلّ أن نلتقي بالخريف في الشعر العربي القديم ، كما نلتقي بالشتاء والربيع والصيف ، فهذه الفصول الثلاثة متميزة واضحة المعالم ، متقابلة تقابُلَ الليل والنهار ، على حين يقف الخريف مَعْبَراً بين الصيف والشتاء لا يلتفت إليه إلا أصحاب الوجدان الذي يعي ما تحمل هذه التحولات من دلالات ورموز . ولسنا بذلك نرمي شعراءنا القدماء بغفلة الوجدان أو ضعف الإحساس ، فإن الخلاف ينبع في المقام الأول من الاتجاه الشعري الغالب عندهم وما يسيطر عليه من « موضوعية » تميل إلى « الأنماط » البيانية التي تختفي وراءها الذات ، كما ذكرنا من قبل ، على حين يطلق الشاعر الوجداني لعواطفه وخياله العنان ويمزج بين إحساسه ومشاهد الطبيعة والحياة من حوله ، فيرى فيها ما قد لا يراه الشاعر الموضوعي ، أو ما قد يراه ويعزف عن تصويره لما في ذلك من ذاتية مسرفة .

وقد تحدثنا من قبل عن إحساس الشاعر الوجداني بما يربطه بعالم الروح من أسباب ، وعن تطلعه إلى حياة يخلص فيها من قيود الطين ويعلو إلى مسابح النور . لذا يؤلف النور ومشتقاته ومرادفاته وما يتصل بمعانيه من ألفاظ محوراً هاماً تدور حوله كثير من قصائد هؤلاء الشعراء وصورهم . وهم يُؤْثِرون من تلك المشتقات والمرادفات ما كان بعيداً عن الدلالات المادية المحدودة ، قادراً على الإيحاء بمعان روحية ونفسية عديدة ، كالشعاع والسنى واللألاء والألق وغير ذلك من الألفاظ . ونجد مثالاً لذلك في مقاطع من قصيدة علي محمود طه عن ميلاد الشاعر ، وقد أشرنا اليها من قبل في معرض الحديث عن « تصميم القصيدة » ، وفيها يقول متحدثاً عن الشاعر :

هبط الأرض كالشعاع السنيّ
بعصا ساحر وقلب نبيّ
لمحة من أشعة الروح حلّت
في تجاليدِ هيكل بشري
وسبا الكائناتِ نور محيا
ضاحك البشر عن فؤاد رضي

وعلـى ثـغـره يضـيء ابتسـام
رف نورا بـأرجوان نـدي

حـين ولّى الـدجـى وأقبـل فجر
واضـح النور مشرق الـلألاء
نسق الأرض زينـة وجـلاهـا
قسمات من وجهـه الوضّـاء
... لا ولم يسْرِ مـلء عيـني وأذني
مثـل هـذا السنـى وهـذا الغناء

وهنـا جـدول عـلى صفحتيـه
يرقـص الظـل والسنى الوضـاح
وفـراش لـه مـن الزهـر ألـوان
ـ ومن ريّـق الشعـاع جنـاح
وهنـا ربوة تـلألأ فيهـا
خضرة العشب والنـدى اللمـاح
مثـل هـذا الصباح لم يلـد الشرق
ـ ولم تنجـب الشموس الوضـاح
وبـأحنـائـه يـرفّ ذَمـاء
من سنـى الشمس خـافـق لم يقرّ
وكـأن الوجود بحر من النور
ـ عـلى أفقـه المـلائـك تسري
هـذه ليلـة يشفّ فيهـا الحسن
ـ ويهفو بهـا الضيـاء اختيـالا
وإذا النهر شاطئـاً وغـبيرا
يتبـارى أشعـة وظـلالا
فـأحس الفؤاد يخفـق منـه
ورأى النور جـائـلاً حيـث جـالا
وتجلّـى الصـدى الحبيـب الساحرْ
في محيـط من الأشعـة غـامرْ

مـــاؤه ذوب خمر وسنـــا شمس
ـ وريّـــا ورد وألحـــان طـــائر
وضعوا هضبـــة تطـــل عليـــه
ذات صخر منوّر العشب عـــــاطر

وسنـــــى مشرق يضيء الــــدجونـــا
سرمــــديّ الشعـــــاع يمحو المنونـــا
رائـــــق النور ليس يعشي العيونـــا

فالنور في هذه الأبيات لفظة محورية تدور حولها عبارات الشاعر وصوره وتتفرع عنها طائفة من الألفاظ تعبر عن معاني النور ومظاهره على نحو لا يتصل بوجود مادي محدد وإنما يوحي بمعان نفسية ووجدانية كثيرة، كالسنى والشعاع واللألاء واللماح والوضاح. وترد هذه الألفاظ أحياناً في بناء لغوي يزيد من قدرتها على الإيحاء بمعاني البهجة ومجالي الجمال من مثل «بحر من النور، يتبارى أشعة وظلالا، ريق الشعاع،، مشرق اللألاء، واضح النور، محيط من الأشعة غامر، منور العشب، سرمدي الشعاع، رائق النور».

على أن ذلك لا يعني أن علي محمود طه كان شاعر ألفاظ وأنه «وقع فريسة الكلمات، فقد استولت عليه بتموجاتها المختلفة وما ترسله من إشعاعات، وشَعَر كأن هذه مهمته: فما عليه إلا أن يطلق هذه الكلمات في تجربة تسمى قصيدة فإذا هي كالشّباك السحرية تصيد له المعجبين من كل مكان»[1]. فالحق أن علي محمود طه في أغلب قصائد ديوانيه الأولين «الملاح التائه» و«ليالي الملاح التائه» لا يسرف هذا الإسراف في استخدام الألفاظ الرومانسية ولا يضعها في غير مواضعها من الجملة الشعرية التي تتآزر فيها عناصر الصورة الشعرية المختلفة من ألفاظ ومجاز وتشبيه ومقابلة ومماثلة وإيقاع. وفي شعره نغمة شجية كتلك التي نجدها في أشعار القدماء من ذوي الميول الوجدانية والنزعة الموسيقية ـ لذلك يبدو غريباً أن يقول عنه الدكتور شوقي ضيف إن موهبته الشعرية «لم تتغذ تغذية كاملة بأصول الشعر العربي. وإن قراءاته في هذا الشعر لم تكن تتجاوز حافظاً وشوقي ومطران، إلا في القليل النادر، فقد كان يقرأ أحياناً في البحتري وغيره من شعراء العصر العباسي»، فإن هذا التوازن الواضح في أغلب شعره بين روح التراث

(١) الدكتور شوقي ضيف ـ الأدب العربي المعاصر في مصر ص١٣٧.

ومقتضيات الحداثة، وما نجده في أسلوبه من رصانة، وفي عبارته من سلامة، لا يمكن أن يتحقق لشاعر على هذا القدر الضئيل من المعرفة بالشعر القديم. ولعل الذي أوحى بهذا الرأي في شعره عند بعض الدارسين ما رأوه في بعض قصائده، كتلك القصيدة التي أوردناها له - من ألفاظ بعينها تتردد في القصيدة على نحو واضح دون أن ترتبط بتجربة خاصة. لكن أغلب شعره ليس من هذا الطراز، وهو لا «يقتنص الكلمات الشعرية في القصيدة التي يصنعها، فإذا هي كعقد من الجواهر تتألق فيه حباته... وربما سمع عن شعراء الرمزية أنهم يعنون عناية شديدة بموسيقاهم فاستقر ذلك في نفسه وصدر عنه في شعره.. ولكنه لم يستطع أن ينظم قصيدة رمزية، فقد كانت ثقافته المحدودة لا تتيح له فهم هذا المذهب ومجاراة أصحابه في شعرهم الجنح الغامض». حقاً إنه لم ينظم شعراً رمزياً بالمعنى الصحيح للرمزية، وهو ليس من أكثر شعرائنا الوجدانيين اقتراباً من هذا المذهب، كالهمشري ومحمود حسن إسماعيل مثلاً، لكنه يستخدم ألفاظه ويبني عبارته بوعي لغويّ وفنيّ وموسيقيّ ظاهر معبراً عن تجربة وجدانية عميقة بالفقد والشوق الغائم والحنين الرومانسي إلى الماضي المطلق والمستقبل المجهول. وحسبنا أن نقرأ له أبياتاً من «الأمسية الحزينة»[1] لنلمس فيها هذه المزاوجة الناجحة بين القديم والجديد، والاستخدام الموفق للألفاظ في عبارات وصور شعرية مركبة تتألف منها موسيقى ليست مقصودة لذاتها، بل هي صدى لطبيعة التجربة وإحساس الشاعر. وقد قدم الشاعر للقصيدة بقوله «هنالك بين الأمواج الزرقاء يمتد برزخ من الرمال بين شاطىء البحر الأبيض وبحيرة المنزلة حيث تشرف أكواخ «أشتوم الجميل» من بوغازها الصامت على آثار قلعة متهدمة، جلسنا عليها أيام صبانا نمرح في أمسية هادئة بين رمال وصخور وأمواج. زرنا هذه البقعة ذات مساء قريب في جو عاصف فهاجت بنا ما هاجت من أحلام وآلام»:

جـدَّدتِ ذاهـبَ أحـلامي وليـلاتي
فهل لـديكِ حديـث عن صبابـاتي!
يـا كعبـةً لخيـالاتي وصومعـة
رتّلـتُ في ظلهـا للحُسن آيـاتي
للحـبِّ أولُ أشعـار هتفـت بهـا
وللجمـال بهـا أولَـى رسالاتي

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٣٣.

عليكَ، واديَ أحلامي، وقفت أرى
طيف الحوادث تمضي بعد مأساة

آوِي إلى جنبات الصخر منفردا
أبكي لأمسيةٍ مرّت، وليلات

قد غيَّرتنا الليالي بعدها سِيَرا
وخلّفتنا العوادي بعض أشتات

تلفَّتَ القلب في ليلاءَ باردةٍ
يبكي لياليَك الغُرَّ المضيئات

وذكريات من الماضي، يطالعها
بين الحقول وشطآن البحيرات

يا للبحيرة! من يرتاد شاطئها
ومن يُسِرّ إلى الوادي مُنَجاتي!

ومن يعيد لنا أطياف ليلتها.
وما غنمنا عليها من أويقات!

وخلوةٍ في حِفافيها وقد عبثت
يد الصَّبا بحواشيها الموّشاة

يضمُّنا باسق في الشط منفرد
ضمَّ الشتيتين في علياءِ جنات

وللقلوب أحاديث يجاوبها
تناوُحُ الطير في ظل الخميلات

مرّت خيالات ماضيها، وما تركت
سوى وجوم لياليها الحزينات

ومن تلهُّف أحنائي وثارتها
يا للجوانح من وجدي وثاراتي!

يا صرخة القلب، هل أسمعت منك صدى؟
من ذا يردّ الصدى في جوف مَوماة!

جُوبِي مفاوز أيامي، فقد صفرت
من نبع ماء ومن أظلال واحات

قضى، على ظمأ، قلبي بها وفمي
وضلّت العين فيها إثر غاياتي
يا من قتلتَ شبابي في يفاعته
ورُحت تسخر من دمعي وأنّاتي
حَرمتَ أياميَ الأولى مفارحها
فما نعمتُ بأوطاري ولذاتي
فدَعْ فؤاديَ محزونا يرفّ على
ماضي لياليَّ، وانعمْ أنت بالآتي
دعني على صخرة الماضي، لعلّ بها
من الصبابة والتحنان منجاتي!

ويستخدم عمر أبو ريشة الألفاظ بهذا الأسلوب فيبثها في صوَره على نحو لا تتابع فيه لمجرد إيقاعها أو دلالاتها المتقاربة، وقد يبني القصيدة على لفظ محوري كذلك لكنه لا يستدعي نظيره من الألفاظ، بل ما يتصل به من المعاني والصور والأخيلة. وله قصيدة رمزية الموضوع أسماها «النسر»، يرمز فيها بالنسر - في شيخوخته - إلى العزة الذاوية التي تأبى أن تقضي في مهاوي الحضيض، فتنهض من شيخوختها نهضة أخيرة تحلّق في سماواتها القديمة ثم تهوي على ملاعبها الأولى فوق القمم بدل أن تموت في وهدة السفوح. والقصيدة تتضمن طرفين متناقضين: ضعف البدن، وعزة الهمة، فكان طبيعياً أن يستدعي كل طرف ما يتصل به من أخيلة وصور. لكن التداعي هنا ليس تداعيَ ألفاظ بل تداعِي معان يجلب بعضها بعضاً ويرتبط بعضها ببعض. فالسفح يرتبط بالجراح والكبرياء الدامية وبغاث الطير، على حين تستدعي القمة صور الآفاق الرحبة والنجوم العالية والأجنحة الخفاقة. وما دامت الصورة مركبة على هذا النحو من جانبين متقابلين، فلا بد أن يجسم الشاعر كلا من هذين الجانبين حتى تكون المقابلة قادرة على إبراز تلك الانطلاقة الأخيرة للنسر بعد أن أدرك ما بين ماضيه وحاضره من خلاف رهيب. وفي القصيدة ما شهدناه عند علي محمود طه من مزاوجة ناجحة بين إيقاع الشعر القديم وطرافة المعجم الشعري وحداثة الصور والمجاز[1]:

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٥٨.

أصبَـحَ السّفـحُ ملعبـاً للنسور
فـاغضـبي يـا ذُرَى الجبال وثوري
إنّ للجرح صيحـة ، فـابعثيهـا
في سماع الـدُّنـى فحيـحَ سعـير
واطرحي الكـبريـاء شِلْواً مُـدَمَّى
تحت أقـدام دهرك السكّـير!
لملمِي يا ذرى الجبال بقايا النسر
ـ وارمي بهـا صـدور العصور
إنـه لم يعـد يكحّل جفن النجم
ـ تِيهـاً بريشهِ المنثـور!
هجَرَ الوكرَ ذاهـلاً وعـلى عينيـه
ـ شـيء مـن الـوداع الأخـير
تـاركـاً خلفـه مواكـب سحر
تتهـاوَى من أفقهـا المسحور
كم أكبَّـتْ عليـه ، وهي تُنَـدِّى
فوقـه قبلـة الضحـى المخمور[1]
هبـط السفـحَ ، طاوياً من جناحيه
ـ عـلى كـل مطمـح مقبور
فتبـارت عصـائبُ الطير ما بـين
شَـرُود مـن الأذى ونَفـور
لا تطيري ، جوّابـة السفح! ، فـالنسر
ـ إذا مـا خَبَرتِـه ، لم تطـيري!
نسل الوهْنُ مخلبيـه وأدمـت
منكبيـه عواصـف المقـدور
والوقـار الـذي يشيـع عليـه
فَضْلَـةُ الإرث من سحيـق الـدهور!

---

(١) نلاحظ هنا فشل القافية ونبو إيحائها عما للضحى من إيحاء ورمز.

وقـــفَ النسرُ جــائعـــاً يتلوَّى
فوق شِلْوٍ عـــلى الرمـــال نثـير
وعِجافُ البُغاث تـدفعه بـالمخلب
ـ الغـضّ والجنـــاح القصـــير
فسَرَتْ فيـــه رعشة من جنون الكِبْر
ـ واهتـــزّ هِــزّة المقـــرور
ومضى ساحباً عـلى الأفـق الأغبر
ـ أنقـــاض هيكـــلٍ منخور
وإذا مـا أتـى الغيـاهـب واجتـاز
ـ مـدى الظن من ضمـير الأثـير
جلجلـت منـه زعقـة نشَّت الآفـاقُ
ـ حَرَّى من وهْجِهـــا المستطـــير
وهوَى جثـــةً عـــلى الـــذروة الشماء
ـ فـي حِضـن وكْـــرهِ المهجـور
أيها النسر، هل أعود كما عدتَ
ـ أم السفـح قـد أمـات شعوري!

على أن من الشعراء من تفتنه تلك الألفاظ في ذاتها فيسرف في استخدامها في حشد متتابع، وكأنه يستعيض بها عن عناصر الصورة الشعرية الأخرى من مجاز وتشبيه ومقابلة وتركيب عبارة وغير ذلك. ولعل مما يغريه بهذا أن تلك الألفاظ، بما لها من إيحاء غامض ودلالات غير محدودة، وبما بينها من تقارب في المعاني والظلال، لا تستلزم سياقاً فنياً أو لغوياً خاصاً كذلك الذي تستلزمه ألفاظ ذات معنى محدد تستعصي على الاندماج في سياق لا يناسب معناها أو مبناها. وحسب الشاعر في هذا المجال أن يبدأ بصيغة لغوية «بسيطة» كالإضافة مثلاً ثم يمضي فيورد تلك الحشود اللفظية ـ على طريقة تداعي الألفاظ ـ معتمداً على إيقاع تلك الصيغة في الربط بين ألفاظه التي لا يربطها في الحقيقة إلا اشتراكها في الإيحاء بجوّ نفسيّ أو جماليّ من غبطة أو حزن أو مشاهد طبيعية. والشابي من أكثر هؤلاء الشعراء استخداماً لهذا الأسلوب وكأن وجدانه القلق ومرضه وحياته القصيرة لم تتح له أن يطيل تأمل تجاربه ويتفنن في رسم صوره فآثر هذه الألفاظ المواتية التي يمكن أن يختلط بعضها ببعض في العبارة الشعرية فتعكس هذا القلق وذلك التحول

السريع عنده بين اللحظات والمشاعر. ومن نماذج هذا الأسلوب قوله من قصيدة بعنوان « قلب الأم »[1]:

..يصغي لصوتك في الوجود، ولا يرى إلا بهاكْ
يصغي لنغمتك الجميلة في خرير الساقيه
في رنّة المزمار، في لغو الطيور الشاديه
في ضجّة البحر المجلجل، في هدير العاصفه
في لجّة الغابات، في صوت الرعود القاصفه
في نغبة الحمل الوديع، وفي أناشيد الرعاة
بين المروج الخضر، والسفح المجلّل بالنبات
في آهة الشاكي، وضوضاء الجموع الصاخبه
في شهقة الباكي يؤجّجها نواح النادبه
في كل أصوات الوجود. طروبها وكئيبها
ورخيمها وعنيفها وبغيضها وحبيبها
ويراك في صور الطبيعة حلوها ودميمها
وحزينها وبهيجها وحقيرها وعظيمها
في رقّة الفجر الوديع وفي الليالي الحالمه
في فتنة الشفق البديع وفي النجوم الباسمه
في رقص أمواج البحيرة تحت أضواء النجوم
في سحر أزهار الربيع، وفي تهاويل الغيوم
في لمعة البرق الخفوق، وفي هُوِيّ الصاعقه
في ذلّة الوادي، وفي كِبر الجبال الشاهقه
في مشهد الغاب الكئيب، وفي الورود الذاويه
في ظلمة الليل الحزين، وفي الكهوف العاريه

فالشاعر قد اعتمد على صيغة الإضافة البسيطة المكررة في أغلب أبياته دون أن يخرج عنها إلا بزيادة صفة مفردة عليها من مثل قوله «لغو الطيور الشادية. ضوضاء الجموع الصاخبة. لمعة البرق الخفوق. كبر الجبال الشاهقة. مشهد الغاب الكئيب».

---

(١) أغاني الحياة ص١٩٧.

وقد فصَل بين بعض الأبيات في أول المقطوعة وأبيات في آخرها فعدل ، إلى حين ، عن صيغة الإضافة إلى المقابلة اللفظية المتتابعة دون خوض في تفصيلات يمكن أن يوحي بها كل لفظ وكل مقابلة ، كقوله « طروبها وكئيبها . رخيمها وعنيفها . بغيضها وحبيبها . حلوها ودميمها , حزينها وبهيجها . حقيرها وعظيمها » . وليس بين الأبيات أية صلة يمكن أن تنمي الصورة أو تركبها ، فكل الأبيات منفصلة يقوم كل بيت فيها بذاته ، إذا استثنينا هذا الامتداد اليسير في قوله :

في نغبـة الحمـل الوديـع ، وفي أنـاشيـد الرعـاة
بـين المروج الخضر والسفـح الجلـل بـالنبـات

ولعلنا نلاحظ أن كل لفظ من تلك الألفاظ « الرومانسية » كان يمكن لو وقف عنده الشاعر أن يكون محوراً لصورة شعرية أكثر رحابة وعمقاً وأدخل في سياق عبارة شعرية متصلة .

وقد رأينا نموذجاً من هذا الاتجاه ، في مرحلة الريادة ، عند ميخائيل نعيمه في قصيدته « ابتهالات » ، ونصادف في مرحلتنا هذه نماذج من هذا القبيل ، بعضها يتحدث عن « قلب الأم » حديث الشابي ، كالذي نجده في أبيات شكر الله الجر يرثى أخاه[1] :

مـــاذا أقول لقلـــب أمّي الوالـــهِ المتوجِّـــدِ؟
مـا انفَـكَّ طيفـك نصب عينيهـا يروح ويغتـدى
وتكـاد تسمـع وشوشاتـك في الصـدى المـتردد
في هينمـــات الروض ، في صخـــب الريـــاح الشُرَّد
في زقزقـــات الطـــير حول المنزل المستوحـــد
في غمغمــــات الموج تحت الزورق المتـــأوِّد
في مركـــــب آتٍ ، وآخر للرحيـــــل مزوّد

وقد تأثر الشاعر السوداني حسن عزت بهذه النزعة في أبيات له من قصيدة بعنوان « لوعة الصوفي » يقول فيها[2] :

---

(١) شعراء العصبة الأندلسية ص١٨٧ .
(٢) [illegible] أبو سعد . الشعر والشعراء في السودان ص٨٩ .

وإذا شئتَ أن تراني ، تجدْني

في نطاق الندى وعطر الورودِ

في افترار الثغور ، في عدأة الغدران

— في غنّة الكمان السعيدْ

في خرير الأمواج ، في هزة الأغصان

— في أنّة الصريع العميد

في بكاء المحزون ، في أنة المجروح

— في زفرة الطريد الشريد

في الأغاني السّكرَى يبدّدها الغاب

— فتفنى على ظلال البرود

وليست هذه الأبيات التي سقناها من شعر الشابي فريدة في ديوانه فإن كثيراً من قصائده يدور حول هذا المحور اللفظي ويستعيض فيها بالألفاظ عن الصور . ومنها قوله في قصيدته « الجنة الضائعة » :

...أيّامَ كانت للحياة حلاوة الروض المطير

وطهارة الموج الجميل ، وسحر شاطئه المنير

ووداعة العصفور بين جداول الماء النمير

أيّامَ لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور

وتتبُّع النحل الأنيق وقطف تيجان الزهور

وتسلُّق الجبال المكلل بالصنوبر والصخور

مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير

★ ★ ★

ونظل نعبث بالجليل من الوجود وبالحقير :

بالسائل الأعمى ، وبالمعتوه ، والشيخ الكبير

بالقطة البيضاء ، بالشاة الوديعة ، بالحمير

بالعشب ، بالفنن المنوّر ، بالسنابل ، بالنّفير

بالرمل ، بالصخر المحطّم ، بالجداول ، بالغدير

واللهوُ والعبث البريء الحلو مطمحنا الأخير

ونلاحظ في هذه الأبيات أيضاً، استخدام الشاعر صيغة الإضافة مع بعض الصفات «البسيطة»، ثم هذا الحشد من الألفاظ المتتابعة في المقطوعة الثانية. ولا أدري - وإن كان ذلك غير داخل في دراستنا الفنية - هل العبث بالسائل الأعمى والمعتوه والشيخ الكبير من «اللهو والعبث البريء» أو أن الشاعر انساق في ذلك وراء سحر الألفاظ وإيقاعها؟

وأغلب الصفات التي يكمل بها الشاعر صيغةَ الإضافةِ صفاتٌ تقليدية تستدعيها الألفاظ، من مثل قوله: «الروض المطير، شاطئه المنير، الورق النضير، الشيخ الكبير». ولا يفطن الشاعر - لفتنته بالإلفاظ - الى ما في قوله «مرح السرور» من ضعف وتكرار!

وقد سبقه إيليا أبو ماضي إلى هذا الأسلوب في أبيات له يتحدث فيها عن الموضوع نفسه ويصور عبث الطفولة في رحاب الطبيعة، وهو أسلوب نادر عند هذا الشاعر، إذ يميل في أغلب شعره إلى بناء عبارة شعرية لا يعتمد فيها على الصور اللفظية وحدها، بل يُشيع فيها شيئاً من الفكر ويحقق فيها توازناً بين الشكل والمضمون.

ومن هذه الأبيات قوله:

أوْ نصنع خيلا من قصبِ
أو طيـــــارات من ورَقِ
ومُـــدى وسيوفـــاً من خشبِ
ونجولُ ونركـــض في الطرق
أو نـــأتي بـــالفحم القـــاتمْ
ونصـــوّر فـــوق الأبـــوابِ
تِنّينـــا في بحرٍ غـــائمْ
أو ليثـــا يخطر في غـــاب
أو كلبـــا يعـــدو، أو جمَلا
يرعـــى، أو نهرا أو هضَبَــه
أو ديكـــاً ينقر أو رجـــلا
يمشي، أو مهراً أو عربـــه

أو نجبـــل مـــاء وترابـــا

ونَشِيــد بيوتــاً وقبــابــا

أو نجعـــل منـــه أنصـــابـــا

أو نصنـــع حلوى وكبـــابـــا

ولعلنا نلاحظ ما في الأبيات من نثرية مسرفة ومن تعداد سريع لتلك الصور يعجز الشاعر بسببه عن بناء عبارته بناء محكماً كالمعهود، في معظم شعره.

ومن هذا الأسلوب قول الشابي من قصيدته الطويلة «صلوات في هيكل الحب»:

عـذبـة أنـت، كـالطفولـة كـالأحـلام

كـــاللحن، كـــالصبـــاح الجـــديـــدِ

كـالسماء الضحوك، كـالليلـة القمراء

ـ كـــالورد كـــابتسام الوليـــد

أنـت دنيـا من الأنـاشيـد والأحـلام

ـ والسحر والخيـــال المـــديـــد

أنـــت فوق الخيـــال والشعر والفن

وفوق النُّهــــى وفوق الحــــدود

أنـــت قـــدسى ومعبـــدى وصبـــاحى

وربيعى ونشوتـــى وخـلودى!

ونلاحظ هذه العاطفية المسرفة التي انتهى إليها الشاعر باعتماده على تلك الألفاظ المتتابعة في سياقها، المتفرقة في دلالاتها، مما لا يرسم صورة بقدر ما يفصح عن وجدان مبلبل ورؤية مضطربة.

وقد أشرنا من قبل في حديثنا عن «تصميم» القصيدة إلى قصيدته «ارادة الحياة» ولاحظنا هذه الحشود من الألفاظ «الرومانسية»، ومنها في ختام تلك القصيدة قوله مشيراً إلى البذرة التي ظلت هامدة تحت التراب حتى بعثها دفء الربيع:

إليـــكِ الفضـــاء، إليـــك الضيـــاء، إليـــك الـــثرى الحـــالم المزدهر

إليـــك الجمـــال الـــذي لا يبيـــد، إليـــك الوجود الرحيـــب النضر

فميـــدي ، كمـــا شئـــت ، فوق الحقول ، بحلو الـــثمار وغـــضّ الزهَر
ونـــاجي النسيم ، ونـــاجي الغيوم ، ونـــاجي النجوم ، ونـــاجي القمر

ومن هذا القبيل أيضاً قوله[1] :

أيها الحب ، أنت سرّ بلائي
وهمومي وروعـــتي وعنـــائي
ونحولي وأدمعي وعـــــذابي
وسقـــامي ولوعـــتي وشقـــائي
أيها الحب ، أنت سر وجودي
وحيـــاتي وعزتي وأبـــائي
وشعاعي ما بين ديجور دهري
وأليفي وقرتي ورجـــــائي
يا سُلاف الفؤاد ، يا سمّ نفسي
في حياتي ، يا شدّتي ، يا رجائي!

ونحس ببعض الفرق بين هذه المقطوعات التي لا يضع الشاعر فيها الألفاظ في سياق ممتد ، ولا يبني بها عبارات مركبة لا تقوم على التداعي الحر للألفاظ وحده ، وأبياتٍ له ينهج فيها هذا الأسلوب نفسه لكنه يفصل أحياناً بين كلمات معجمه الرومانسي المسرف بشيء من الأوصاف والأحوال والتشبيهات الموحية غير المفردة ، يقول فيها[2] .

.. فلِمَن كنـــتِ تنشدين؟ فقـــالـــت :
للضيــــــــاء البنفسجيّ الحزينِ
للضبـــــاب المورَّد المتـــــلاشِي
كخيـــــالات حـــــالمٍ مفتون
للمساء المطُـــلّ ، للشفـــق الساجي
ـ لسحر الأسى وسحر السكون

---

(١) أغاني الحياة ص١٩ .

(٢) المصدر نفسه ص٢٤٦ .

للعبـير الـذي يرفرف في الأفْـق
ـ ويفنَـى مثـل المنـى في سكون
لـلأغـاني الـتي يردّدهـا الراعي
ـ بمزمـاره الصغير الأمـين
للربيـع الـذي يؤجّج في الـدنيـا
ـ حيـاة الهوى وروح الحنـين
ويوشّي الوجود بـالسحر والأحـلام
ـ والزهـر والشـذى واللحون
للحيـاة الـتي تغنّـي حواليّ
ـ عـلى السهـل والربـى والحزون
للينـابيـع ، للعصافير ، للظـل
ـ لهـذا الـثرى ، لتلـك الغصون
للنسيم الـذي يضمـخ أحـلامي
ـ بعطـر الأقـاح والليمـون
للجمال الذي يفيض على الدنيا
ـ لأشـواق قلـبي المشحـون
للزمـان الـذي يوشّح أيـامي
ـ بضوء المنـى وظـل الشجون
للشبـاب السكران ، لـلأمـل المعبود
ـ لليـأس لـلأسـى والمنـون

فصورة العبير هنا مركبة شيئاً ما « للعبير الذي يرفرف في الأفق .. » وكذلك صورة الربيع « الذي يؤجج في الدنيا حياة الهوى وروح الحنين ويوشي الوجود بالسحر والأحلام » . والزمان « الذي يوشح أيامه بضوء المنى وظل الشجون »

ومع أن الشاعر يستخدم طائفة كبيرة من ألفاظه المعهودة ، هنا أيضاً ، وبأسلوب الإضافة والوصف والترادف ، فإن بعض صفاته تشترك في إشاعة جوّ من الغموض والخدَر والرمز ، كما في قوله « للضياء البنفسجي الحزين ، كخيالات حالم مفتون ، للعبير الذي يرفرف في الأفق ويفنى مثل المنى في سكون ، للنسيم الذي يضمخ أحلامي بعطر الأقاح والليمون » . أما حين تجيء الألفاظ محشودة مختلفة الإيحاء فإنها لا تثير

لدينا إلا الإحساس بمجرد إيقاعها اللغوي: «للينابيع للعصافير، للظل، لهذا الثرى، لتلك الغصون، للشباب السكران، للأمل المعبود، لليأس، للأسى والمنون».

ولعل الفرق بين استخدام الألفاظ المفردة والصيغ «البسيطة»، واستخدامها في عبارات أكثر امتداداً وصورٍ أكثر رحابة، يزداد وضوحاً إذا قارنا بين أبياتٍ للشاعر من قصيدة أسماها «إلى عازف أعمى» وقصيدة لعلي محمود طه في موضوعٍ مُشابهٍ بعنوان «إلى موسيقية عمياء». فالشابي يعيش دائماً في مأساته الذاتية ولا يدَعُ موضوعاً دون أن يربط بينه وبين نفسه، وهو لهذا لا يتمهل «ليعيش» مأساة هذا العازف بعمق، بل نراه «يعدّد» مظاهر الجمال التي حُرم منها ذلك الموسيقي، على عَجَل، وكأنه يريد أن يفرغ منها بأسرع ما يستطيع لينتهي إلى ختام القصيدة التي تدين الحياة وترثي لمصائر الأحياء:

هوِّنْ على قلبك المعنَّى
إن كنتَ لا تُبصر النجومْ
ولا ترى الغاب وهو يلغو
وفوقه تخطر الغيوم
ولا ترى الجدول المغنّى
وحوله يرقص النسيم
فكلُّنا بائس، جدير
برأفة الخالق العظيم
وكلُّنا في الحياة أعمى
يسوقه زعزع عقيم
وحوله تزعق المنايا
كأنها جِنَّة الجحيم:
يا صاحِ إن الحياة قفر
مروِّع، ماؤه سرابْ
لا يجتني الطرْفُ منه إلا
عواصف الشوك والتراب
وأسعدُ الناسِ فيه أعمى
لا يبصر الهول والمصاب

ولا يرى أنفس البرايا

تذوب في وقدة العذاب[1]

أما علي محمود طه فإنه يتخذ من مأساة الموسيقية العمياء وسيلة لرسم صور مركّبة لكل مظهر من مظاهر الجمال الذي لا تستطيع أن تراه، مازجاً ألفاظه الرومانسية في عبارات ممتدة، حافلة بكثير من المجاز والتجسيم والتشبيه. وبهذا لا يظل المعجم الشعري على سطح الصورة، بل تصبح الألفاظ خيوطاً في نسيج متكامل من التعبير والتصوير، وإن كنا نأخذ على الشاعرين ـ كليهما ـ هذه العاطفية المسرفة التي تنضح بها ألفاظهما وصورهما. يقول علي محمود طه في بعض مقاطع قصيدته[2]:

إذا ما طاف بالأرضِ	شعاعُ الكوكب الفضّي
إذا ما أنّت الريحُ	وجاش البرق بالومض
إذا ما فتّح الفجرُ	عيون النرجس الغض
بكيتُ لزهرةٍ تبكي	بدمع غير مُرْفَضّ
زَوَاها الدهر، لم تسعد	من الإشراق باللّمح
على جفنين ظمآنين	للأنداء والصبح
أمهدَ النور: ما	لليل قد لفّك في جُنح!
أضِئْ في خاطر الدنيا	ووارِ سناك في جرحي!
أرِى الأقدارَ يا حسناء	ـ مثوى جرحك الدامي
أريها موضع السهم	ـ الذي سدده الرامي
أنيلي مشرق الإصباح	ـ هذا الكوكب الظامي
دعيه يرشف الأنوار	ـ من ينبوعها السامي
وخلّي أدمع الفجرِ	تقبّلُ مغرب الشمسِ
ولا تبكي على يومك	، أو تأسَيْ على الأمس
إليك الكونَ، فاشتفّي	جمال الكون باللّمس
خذي الأزهار في كفيك	، فالأشواك في نفسي!

---

(١) المصدر نفسه ص١١٧.

(٢) الأعمال الكاملة ص٣٤٠.

إذا ما أقبل الليلُ وشاع الصمت في الوادي
خذي القيثار واستوحي شجون سحابهِ النادي
وهُزّي النجم إشفاقاً لنجمٍ غير وقّاد
لعلّ اللحن يتهدي شعاع الرحمة الهادي

إذا ما سقسق العصفور في أعشاشه الغُنّ
وشق الروض بالألحان ، من غصنٍ إلى غصن
أُنسك خواطري الصدّاحة الرفافة اللحن
تغنّيك بأشعاري وترعى عالم الحسن

إذا ما ذابت الأنداء فوق الورق النضْرِ
وصبّ العطرَ في الأكمام إبريقٌ من التبر
دعوتُ عرائس الأحلام من عالمها السحري
تُذيب اللحن في جفنيك ، والأشجانَ في صدري!

ونلاحظ أن الصوت هو محور هذه المقطوعات ، بطبيعة موضوعها ، لكن الشاعر لا يزحم أبياته بالألفاظ الدالة عليه أو الموحية به ولا يحشدها متتابعة دون سياق فني أو نفسي ، بل تجيء منثورة ممتزجة بعناصر أخرى من مدركات البصر والشم وبصور مهوّمة من صنع الخيال ، والحق أن الشاعر لا يبدأ قصيدته بألفاظ ذات دلالة سمعية بل يقدم في مطلعها صورة بصرية ثم يمزجها بأخرى سمعية وثالثة بصرية ذات تجسيم رقيق « إذا ما فتح الفجر عيون النرجس الغض » ، ثم يصل ذلك كله بشعوره في ختام القصيدة محيلاً الموسيقية العمياء إلى عنصر من عناصر الطبيعة : « بكيت لزهرة تبكي ، بدمع غير مرفض » .

ويمضي الشاعر في هذا الأسلوب جامعاً بين المشاهد البصرية والسمعية في سائر المقطوعات ، غير مكتفٍ بلفظ أو صيغة تشير اليها ، ويضيف إليها عنصرا شغف به بعض الشعراء الوجدانيين من ذوي الخيال البعيد أو النزعة الرومانسية ، هو العطر ، فيجسمه تجسيماً جميلاً في قوله « وصب العطر في الأكمام ابريقٌ من التبر » .

والحق أن الألفاظ في مثل هذا الشعر تصبح عنصراً من عناصر الصورة الشعرية لا يمكن أن يتناولها الدارس مفردة تناوله للألفاظ في النماذج التي سُقناها من شعر الشابي . ولا بد لدراستها دراسة تفصيلية بوضعها في موضعها من الصورة الشعرية ، كما سيأتي .

ومن الشعراء من تشفّ ألفاظهم وتتآلف في جو نفسي أو عاطفي متسق ونغم حزين هادىء، وتتداخل فيها مدركات الحواس فيما يشبه الحلم، حتى يقترب الشعر من مشارف الرمزية. ولعل محمود حسن إسماعيل، والهمشري في بعض قصائده، أبرز هؤلاء الشعراء في هذا الاتجاه، وأجسرهم على بناء العبارة اللغوية والخروج فيها على المألوف من الصلات اللفظية والمعنوية بين أجزائها. وهما - إلى هذا - من أشد الشعراء إحساساً بموسيقى الألفاظ وتآلفها وقدرتها على إثارة الخيال إلى تلك الآفاق المغلّفة بضباب الحلم أو الوهم. وقد نجد في بعض استخدامهما للألفاظ وبنائهما للعبارة وتجسيمهما للمعاني والمشاعر بعض ما يثير القلق إذا قسناه بذلك الشعر الوجداني الواضح المعنى المنطقي المبني الذي يتوازن فيه القديم والجديد، غير أنا اذا استقبلناه على أنه نمط من الشعر الوجداني يقترب غاية الاقتراب من الشعر «الرومانسي» رأينا فيه قدراً كبيراً من أصالة التعبير والتصوير إلى مدى أبعد على طريق التجديد.

وللهمشري قصيدة طويلة أسماها «أحلام النارنجة الذابلة» يمكن أن تُعدَّ نموذجاً كاملاً لهذا اللون من الشعر الذي تمتزج فيه الحقيقة بالحلم وتتجاوز فيه العبارة حدود البيان العاطفي إلى آفاق الرمز والخيال البعيد. وقد عبر الوجدانيون كثيراً عن معاني التحول والفناء واتخذ كثير منهم «الزهرة الذابلة» و«الفراشة المحتضرة» و«القيثارة المحطمة» و«الخريف» رموزاً لتلك المعاني. أما الهمشري فقد اختار رمزاً له صورة من البقاء الماديّ الدائم بعد الموت، وما يتصل به من لحظات الطبيعة ومشاهدها وأحيائها، مما يجعله صالحاً للتواصل بين الطبيعة والنفس على نحو أكثر امتداداً وتركباً من ذلك التواصل العابر الذي تحققه تلك الرموز السابقة.

فشجرة النارنج قائمة في مكانها لعين الشاعر وخياله بعد أن جفّت أوراقها، وجفَتْها أطيارها، وهو ينظر إليها من مكانه - في شرفته - حيث اعتاد أن يستمتع بلحظات من الوجود الروحي والتأمل الصوفي، فيحلم بتلك الأيام الخالية، كما تحلم شجرة النارنج بها. وهكذا تتضمن القصيدة ماضياً مليئاً بالذكريات الحلوة، وحاضراً شجياً لم تَمُت فيه هذه الذكريات، بل تحولت معاني المأساة والموت فيه إلى شجن رقيق، كما تتضمن، بين الماضي والحاضر، حلماً مزدوجاً تعيش فيه الشجرة والشاعر ذكرياتهما المشتركة من جديد.

وليس في القصيدة تلك الحدّة العاطفية المألوفة عند الوجدانيين في هذا المجال ولا ذلك البكاء المرير المعهود في مواقف الفقد أو الذكرى، وإنما نصادف جواً رقيقاً يمتزج في فيه النور بالظلال وتفقد فيه الأشياء حدودها الواضحة ومعالمها المعروفة حين ينظر إليها

المرء وجفونه « نصف مغمضة » كما نظر إليها الشاعر في مجلسه من شرفته يستعرض أطياف الماضي. ولا عجب إذا اختلطت - في هذه الرؤية الغائمة والخدَر الرقيق - مدركات الحواس فامتزج العطر بالنور الوديع فأصبح عطراً قمرياً، أو أريجاً أبيض، وامتزج اللحن بانسياب الينابيع وألق الخيال فأصبح « ينبوع لحن مفضض ». وفي هذا المجال الحالم وتلك الرؤية الضبابية يغلّف الأشياءَ جوٌّ أسطوريّ يحلم بالربيع و« ركبه المسحور » وكأنه فتى جميل من فتيان الأساطير، وتبدو ثمار التارنج للخيال عرائس تحلم في الندى، وتلوح الشجرة الذابلة لعيني الشاعر وَهُما « نصف مغمضتين » وخيالُها المهجور يبكي الربيع الذاهب فتتناهى إلى سمعه، في خَدَر أحلام اليقظة، تأوهاتُها « وكأنها بيد الأسي طنبور »!.

يقول الشاعر في مقاطع من قصيدته الطويلة[1]:

كانت لنا عند السياج شجيرة
أَلِفَ الغناءَ بظلّها الزَّرْزورُ
طَفِق الربيع يزورها متخفيّا
فيفيض منها في الحديقة نور
حتى إذا حلّ الصباح، تنفّستْ
فيها الزهور وزقزق العصفور
وسَرَى إلى أرض الحديقة كلها
نبأ الربيع، وركْبُه المسحور
كانت لنا.. يا ليتها دامت لنا!
أو دام يهتف فوقها الزرزور!

قد كنت أجلس صَوْبَها في شرفتي
أو كنت أجلس تحتها في ظُلّتي
أو كنت أرقب في الضحى زرزورها
متهللاً، يغشَى نوافذ غرفتي
طوراً ينقّر في الزجاج، وتارة
يسمو يُزَرْزِر في وِكار سقيفتي

(١) الديوان ص١٥٠.

فـــإذا رآني طـــار في أغرودة

بيضاء ، واستوفَى غصون شجيرتي

كـانت لنا .. يا ليتها دامت لنا!

أو دام يهتـــف فوقهـــا الزرزور!

هيهـــات! لن أنسى بظلـــك مجلسي

وأنا أراعي الأفْقَ نِصْفَ مغمَّضِ

خنقـــت جفوني ذكريـــاتٌ حلوة

من عطرك القمريّ والنغم الوضي

فانساب منـك على كليل مشاعري

ينبوع لحنٍ في الخيـــال مفضَّـــض

وهفت عليك الروح من وادي الأسى

لتعبّ من خمر الأريـــج الأبيـــض

هيهـات . لن أنسى ضحـى سبتمـبر

والنحـــل يغشى نَوْرك المتـــلالى

ومساءَ مـارسَ كيـف يهبـط تَلّـةً

شفقيـــةً ممـــدودةَ الأظـــلال

نزل الحـديقـة تحت أرهـام النّدَى

وضفـا عليـــك معطّرَ الأذيـــال

فهنـــاك كم ذهبيـــة شُغفـــت بهـــا

روحي ، فتـاهـت في مروج خيـالي

وهنـــا تحركـت الشجـــيرة في أسى

وبكـى الربيـعَ خيـالُهـا المهجورُ

وتـذكَّرتْ عهـدَ الصِّبـا فتأوَّهـت

وكـــأنهـــا بيَـــدِ الأسى طُنبور!

وتـــذكّرت أيّـــامَ يرشف نَوْرُهـــا

رَيْـــقَ الضحـــى ويُزرزر الزرزور

وعرائس النـارنـج تحلم في النـدى

فـــيرفّ فيهـــا طيفُـــه المسحور

كانت لنا، يا ليتها دامت لنا
أو دام يهتف فوقها الزرزور!

وتذكَّرتْ عند السياج أزاهرا
صفراءَ رفّت في ظلال العوسجِ
زهر القطيفة كيف خان عهودها
نسيَ الهوى في عطرها المتبلّج!
وتذكرت في رعشة لّما سبا
زرزورَها منها، ولم يتحرّج!
وهنا تمشت في الشجيرة خلجة
وبكت حنينا للشذى المتأرج

وتذكرت شفقا توهَّجَ جمرةً
خَلَل الغيوم على رُبَى الآصالِ
وبدت غصونُ الجَزْوَرين كأنها
قُلُع تُرفرف في بحار خيال
وهنا تحركت الشجيرة في أسى
وبكى الربيعَ خيالُها المهجور
وتذكرت عهد الصبا فتنهَّدَت
وكأنها بيد الأسى طنبور

وتذكرت شجر النخيل، وهُدْهدا
قد كان يقصدها صباحَ مساءَ
وتذكرت في اليوسفيِّ يمامةً
كانت تنوح الليلةَ القمراء

حلمت بأرضٍ في الخيال سحيقة
في ذلك الأفق القصّي النائي
وهناك تحت «سما نجون»[1] سمائها
تاقت إلى أحلامها الزرقاء

---

(١) سما نجون: زرقة.

خلَدت إلى صمتٍ هناك مخيِّم
تسجو عليه خوافق الأفياء
هي جنة الأشجار والأظلال والأعطار
- والأنغام والأنداء

يتزاهر «البشنين» فوق شطوطها
ويغازل الدِّفليُّ زهر اللوتسِ
وعرائس النارنج فاح عبيرها
بالنحل تحلم في السكون المشمس
وهناك زرزور يغرِّد دائماً
ويقصّ أحلامَ الزهور النُّعَّس
يروي لها أسطورة سحرية
مما يفوح به خيال النرجس!

نارنجتي، والله مذ فارقتني
وأنا حليف كآبة خرساءِ
أصبحتُ بعدكِ في انقباض موحش
وكأنني منه مساءُ شتاءِ!
تتناثر الأعطار في آفاقها
روحي إليك وراء كل فضاء
وترفّ في دهليز كل أشعة
قمراء، أو ترنيمة بيضاء

قد كنت أرجو أن تكونَ نهايتي
في ظل هذا السور حيث أراكِ
ويكون آخر ما يخدّر مسمعي
زرزورك الهتّاف فوق ذراك
ويطوف في غيبوبتي فيُفيقني
فجرٌ قصير العمر من ريّاك..

والآن ، إذ عجل القضاء . فإنما
سيقوم في الذكرى خيال شذاك!

كانت لنا عند السياج شجيرة
أَلِفَ الغناءَ بظلّها الزرزورُ
طَفِنَ الربيعُ يزورها متخفيّا
فيفيض منها في الحديقة نور
حتى إذا حلّ الصباح ، تنفست
فيها الزهور وزقزق العصفور
وسَرَى إلى أرض الحديقة كلها
نبأ الربيع ، وركْبُه المسحور
كانت لنا.. يا ليتها دامت لنا!
أو دام يهتف فوقها الزرزور!

وقد أثبتنا أغلب نص هذه القصيدة لأنها تمثل ـ كما ذكرنا ـ نموذجاً فريداً للقصيدة الوجدانية حين تتحقق فيها عناصر « الرومانسية » الكاملة في استخدام اللغة ورسم الصورة والاستغراق في الخيال العاطفي الحالم ، وتآلف فيها مدركات الحواس في غير تكدس لترسم جو الحلم وما يكون فيه من اختلاط الألوان والأشكال . ومن الطبيعي أن نفتقد في مثل هذا الشعر ما ألِفْناه من « توتر » وحدة إيقاع في الشعر الوجداني الذي يعبر تعبيراً مباشراً عن إحساس الشاعر ، حتى في أجدر اللحظات بالانفعال القوي ، كحديث الشاعر عن حلمه بالموت على مقربة من الشجرة الذابلة.

وقد انتقى الشاعر عناصر حلمه وحلم النارنجة من واقع الريف الذي كان يعيش فيه بأسماء أزهاره وأطياره موشّياً إياها بألوان من الخيال ينتزعها من صورتها الواقعية إلى وجود ضبابي تمتزج فيه الألحان بالعطور . بالنور والألوان ، ونستطيع أن نلمس الفرق بين توتر الشعر الوجداني المألوف ، وما في هذه القصيدة من خَدَر الوهم وسلام الحلم ، إذا قارنا بين إشارة الشاعر في هذه القصيدة إلى الموت ، وحلمه به في أبيات من قصيدة له بعنوان « العودة »[1] ، يقول فيها :

---

(1) المصدر السابق ص ١٩٣ .

..فيا أرضَ أحلامي، أألقَى طفولتي
ويُسعــــــدني يوم من العمر آخر؟
تعسَّفْتُ فيك الليل، والريح صَرصر
وخضت إليـك الموج، والنهر ثـائر
أتيـت لألْقَـى في ظـلالـك راحـة
فيهـدأ قلـبي، وهو لهفـان حـائر
أموت قرير العـين فيـك، منعَّمـاً
يُخَـدِّرني نفْـحٌ من المرج عـاطِر
ويُلحفـني هـذا البنفسج، ولتكن
مسارحَ عيـنيَّ الرُّبَـى والمخـاضر
وآخر ما أصغى إليـه من الصدى
خريرك يَفْنَـى وهو في الموت سائر!

ففي هذه الأبيات «رصانة» الشعر الوجداني الذي يؤلف بين القديم والجديد، وفيه المعجم التقليدي وبناء العبارة المتوازن في الشطرين، كما في قوله «تعسفت فيك الليل والريح صرصر، وخضت اليك الموج والنهر ثائر» وتذييلها بجمل تؤكد معناها، كما في قوله «.. أألقى طفولتي، ويسعدني يوم من العمر آخر. فيهدأ قلبي، وهو لهفان حائر». فإذا جاء إلى التعبير عن حلمه بالموت نرى العبارة قد توترت وزادت رصانتها عما كانت عليه في القصيدة السابقة، برغم أنه يستخدم الألفاظ نفسها أو ما يماثلها كالخدر والعطر والبنفسج والخرير. وحسبنا أن نقارن بين قوله هنا «أموت قرير العين فيك منعّما» وقوله هناك «قد كنت أرجو أن تكون نهايتي.. في ظل هذا السور حيث أراك»، وقوله هنا «يخدّرني نفح من المرج عاطر» وقوله هناك «ويكون آخر ما يحدو مسمعي زرزورك الهتاف فوق ذراك» لنلمس الفرق بين التقرير والتأكيد الرصين في عبارات هذه الأبيات الأخيرة، والتمني الهادىء الحالم في عبارات القصيدة السابقة. ولعل ذلك الفرق يزداد وضوحاً لو تأملنا تعبيره هنا بصيغة الأمر «ولتكن مسارح عيني الربى والمخاضر».

ويبدو شغف الشاعر بتلك المشاهد الوادعة وتعبيره عنها بألفاظه وعباراته التي تتداخل فيها مدركات الحواس وتوحي بالاستغراق في الخيال والأحلام الناعمة، في غير القصيدة السابقة، كقوله مثلاً:

أنـــت كوخ معشوشب في ربـــاة

مقمر الصمـــت سرمـــديّ الخيـــالِ

نعست روحيَ الكليلـــــــة نشوى

فيـــه ترعـــى فجر هـــذا الجمـــال

وقوله:

أنـــــت عطر مجنّـــــح شفقيّ

فَـــاوَح الجرحَ في همود الـــذهولِ

قـــد سرى في الخيـــال طيـــب شذاه

من زهور في شاطـــــــــىء مجهول

وقوله:

المساء المغيّم الـــــذهـــــبيُّ

والغنـــــــاء المعطر الشفقي

وخيـــال الأشجـار، يحـلم فيهـا

ـ الأريـــج المجنّـــح الليـــلي

والخرير البنفسجي يغـــــــني

في سراه بهـــا الغـــدير الخفي

صُور قـــد رأيتهـــا في خيـــالي

وسبـــاني جمالهـــا القـــدسي!

* * *

ويقترب محمود حسن اسماعيل من طبيعة القصيدة الرومانسية التي تتآلف فيها الألفاظ لترسم صوراً عاطفية غائمة، في قصيدة بديعة، قد تبدو لأول وهلة منغّمة تحفل بالشكل الموقّع والقافية، كتلك القصائد التي أخذنا عليها من قبل عنايتها الزائدة بالشكل. لكننا إذا تدبّرنا بناءها وصورها ـ نرى فيها تماسكاً خفياً بين العبارات والصور يقوم على مجموعة من الألفاظ يستدعيها جو القصيدة. فالشاعر يتحدث عن «غريقة، سابحة بفتنتها المقتولة على أكفان الموج»، وقد سمى قصيدته «العذراء الشهيدة»[1]، فكان طبيعياً

(١) أغاني الكوخ.

أن يستدعي هذا «التصور» طائفة من الألفاظ بعضها يعبّر عن معاني الطهر، والعفة والشهادة، وبعضها يتحدث عن الماء، مهد المأساة، وأخرى توحي بالغموض والأسرار موحية بجو فاجع لكنه خافٍ يشفّ من وراء ستار. وما دامت الصورة تتألف من هذه العناصر العديدة فإن الألفاظ تتداخل فيها ولا تزدحم حتى تصبح صوراً لفظية في المحل الأول، بل تظل مقوِّماً غالباً من مقومات الصورة لا تقصد لذاتها. وليس في القصيدة حديث عن طبيعة الفاجعة ولا إلحاح على معانٍ خلقية أو اجتماعية أو قَدَرية متصلة بها، ولا وصف مادي مفصل للغريقة، بل يكتفي الشاعر من ذلك بلمحات تتحوّل فيها السمة المادية إلى معنى نفسي مجسم للفاجعة، وكأن تلك الغريقة قد أصبحت عند الشاعر رمزاً لأسرار الحياة المستغلقة يمتزج فيه «الحلم بالوهم» كما يعبر الشاعر في إحدى مقطوعات القصيدة. لذلك يستحيل جسد الغريقة منذ بداية القصيدة إلى وجود رمزي مطلق فيكون على سطح الماء «لحناً بلا ناء وموجة خافقة وأنشودة لجة وحلماً غافياً وزبداً طافياً يسري في مائج الغيب، مغلف السر كخطوة الصوفي»:

راحتْ بلا زُورقْ .. تنساب في الماءِ .. كأنها موجَةْ!
في صمتها تخفق .. لحنا بلا ناء .. أنشودةُ اللُّجه
تقول: يا جاني .. هزأتُ بالموتِ .. وأنت لا تدري
فصُغتُ ألحاني .. في سكرة الصمت .. من عالمٍ سحري
أرثي بها عذراءْ .. منهوبة العمر .. كالحُلم الغافي
طافت بها الأنواء .. في ثَبَج البحر .. كالزَّبَد الطافي!
تسري إلى سِيفِ .. في مائج الغيبِ .. مغلَّف السِّرِّ
كخطرة الصوفي .. في سورة القلب .. نشوى بلا خمر
أكفانُها الطهرُ .. ونعشُها النَّسْمُ .. وقبرُها لا قبرْ
لو يعقلُ الزَّهْرُ .. كفَّنها الكُمُّ .. ولفَّها في العصر[1]
يا حُسن ما بالُكْ .. مكبَّلَ الراحِ .. سهوانَ كالطيفِ
لم تُغنِ أسدالُكْ .. عن سَتْر وضّاحِ .. من جسمك العَفّ!
خُصْلاتك السُّودْ .. منثورةُ الشّعرِ .. يلهو بها الموجُ

---

(١) عصر الزرع: نبتت أكمام سنبله.

كــأنهــا حود .. بــدبن في ذعرٍ .. مــا غيّــب اللُّــج
ودارة بيضـــاء .. لمــاحــة الومْــض .. رفَّــتْ عــلى طهرِك
كــأنهــا روعــاء .. من حــلمُ فضّي .. مــا زال في فكرك!
إخـالُهـا وحيـا .. من موطـن الحُورِ .. جــاءَ لــيرثيــكْ
قــد صَوَّرَ الــدنيـا .. طيفــاً من النور .. هفــا ليفــديــك
بــالرِّفــق يــا نُوتي .. سِرْ فـي حِمَى الحُسنِ .. ولِهَــدأ بمجـدافــك
واصــدحْ بمبهوتٍ .. من نــاغم اللحنِ .. ينــدَى بزفزافــك
وأنــتِ يــا نَسْمــه .. إن طُفْــتِ في الفجرِ .. بــالراقــد الهــاني
فطيِّري لثمــه .. من شفَــةِ الزَّهْرِ .. للمَفْرِق الفــاني
وسلسلي الأنــداءْ .. من أعــين الوردِ .. دمــعَ الأسى المُرِّ
وابكي عــلى عــذراء .. منبوذة القَّــدِّ .. في صــاخــب الغَمْر
ذاويــة الرسمِ .. كــالحُلْم النــاعسْ .. في خــاطر الليــل
تعـــجُّ في وهمي .. من جوّهــا الهــامس .. روائــعُ الهول
لأنــتِ في فكري .. يــا فتنــة القيثــارْ .. طيـفٌ سبـى الخـاطرْ
ينساب في شعــري .. مستغلــق الأسرار .. كهمسـة الساحـر!

ولا تبدو الأشطار القصيرة وقوافيها قيوداً على تلك الصور الآسية المنسابة، إذ هي في الحقيقة أجزاء متصلة في عبارة واحدة يتضمنها البيت الكامل، وكأن القافية ليست وقفاً في نهاية الشطرة، بل مجرد «سكتة» يتصل بعدها الكلام بعضه ببعض، كما نرى مثلاً في قوله:

راحــت بــلا زورق .. تنساب في المــاء .. كــأنهــا موجــه

فإن قوله «بلا زورق» يمكن أن يعد «اعتراضاً» بين قوله «راحت» وقوله «تنساب في الماء» وكأننا نستطيع أن نقول «راحت تنساب في الماء بلا زورق كأنها موجة». وكذلك نستطيع أن نعد قوله «لحناً بلا ماء» في البيت الثاني «اعتراضاً» بين قوله «في صمتها تخفق» وقوله «أنشودة الماء» وكأن البيت في الترتيب اللغوي المألوف يمكن أن يكون «في صمتها تخفق أنشودة اللجة لحناً بلا ناء».

وتبدو بعض الأبيات متصلة السياق كأنها جملة واحدة مركبة لا يفصل بين أجزائها إلا هذه السكتات؛ كقوله «لأنت في فكري، يا فتنة القيثار، طيف سبى الخاطر»

وقوله « ذاوية الرسم ، كالحلم الناعس ، في خاطر الليل » . كما تبدو الصورة ممتدة في أكثر من بيت ، كقوله : « خصلاتك السود منثورة الشعر يلهو بها الموج ، كأنها خود يندبن في ذعر ما غيب اللج » وقوله « ودارة بيضاء لماحة الومض رفت على طهرك ، كأنها روعاء من حلم فِضّي ما زال في فكرك » وقوله أيضاً « وأنت يا نسمة ، إن طفت في الفجر بالراقد الهاني ، فطيّري لثمةً من شفة الزهر للمفرق الفاني » .

ويختار الشاعر من الألفاظ ما يحمل معاني الطهر والبراءة ويثير جواً من الغموض والأسى ، عُرفت به كثير من عبارات الشاعر وصوره في هذا الديوان وغيره من أعماله الشعرية الأخرى . ولعل أبدع صوره الموحية المجسمة في هذه القصيدة تعبيره عن الخصلات السود في البيتين السابقين .

وليس في القصيدة « معان » أو « أفكار » منفصلة عن ألفاظها المحملة بتلك المشاعر ، الموحية بتلك الأجواء ، مما نجده في بعض القصائد الوجدانية التي تكون فيها الألفاظ لبنات في بناء الجمل الشعرية ومعناها ، لا خيوطاً ملتحمة في الصورة الشعرية .

ولعل خير نموذج لذلك الاتجاه « المعنوي » ، إن صح التعبير ، ما نراه في قصيدة إيليا « أبو ماضي » المعروفة « المساء » . فعناصر الطبيعة فيها ليست مقصودة لذاتها ولا لما توحيه من خطرات نفسية ومشاعر وجدانية ، بل هي في أول القصيدة « تمهيد » للحديث عما يبدو من استعراق « سَلْمَى » في الفكر والأحلام و« بيانٌ » لتلك الحال النفسية وما تشفّ عنه من حزن وحيرة . وحين يتحدث الشاعر في المقطوعة الأولى عن السحب التي تركض في الفضاء ركض الخائفين ، وعن الشمس الصفراء ، والليل الساجي ، فإنما يمس ذلك كله مساً سريعاً لينتهي إلى خطاب سَلْمَى فيسألها بماذا تفكر وتحلم . لذا يبدو الربط بين الوجود الخارجي والباطني متعسفاً لا يعبر عما كان ينبغي أن يكون من صلة بين هذه المشاهد الطبيعية التي من شأنها أن تثير الشجن والأحلام ، وأفكار سلمى وأحلامها . فقوله « لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد » يوحي بأن هذا الوجوم الحالم يتناقض مع تلك الألوان التي ساقها من مشاهد الطبيعة ، برغم أن تلك المشاهد من شأنها أن تبعث هذا الوجوم . وذلك في قوله[1] :

---

(١) الجداول ص٥٦ .

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين[1]
والبحر ساج صامت، فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد
سلمى.. بماذا تفكرين؟
سلمى.. بماذا تحلمين؟

ثم نرى الحوار «المنطقي» الذي يختفي فيه دور الألفاظ وظلالها وإيحاءاتها لتبرز الفكرة الغالبة، في ختام المقطوعة الثانية:

أرأيت احلام الطفولة تختفي خلف التخوم؟
أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟
أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد، إنما
أظلالها في ناظريك
تنمّ يا سلمى عليك!

فقوله «أنا لا أرى.. إنما أظلالها» تعبير منطقي تفقد فيه الألفاظ الوجدانية ما رأينا لها من شأن عند الشعراء السابقين.

ويتابع الشاعر رسم الحال النفسية لسلمى وما جدَّ عليها من تغير ما بين الضحى والمساء، فيصبح هذان الوقتان من أوقات النهار، المحمّلان عند الوجدانيين بإيحاءات شتى، مجرد رمزين للزمن، وإن وُفّق الشاعر في الربط بين جمال الفتاة وإشراق الضحى:

هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك
فلقد رأيتك في الضحى ورأيتُه في وجنتيك
لكن، وجدتُكِ في المساء وضعتِ رأسك في يديك
وجلست، في عينيك ألغاز وفي النفس اكتئاب
مثل اكتئاب العاشقين
سلمى.. بماذا تفكرين؟

(1) سبق الرافعي إلى هذا التعبير في بعض ما قدمنا من نماذج شعره.

وتظل عناصر الطبيعة عنده وسائل للإقناع المنطقي برغم ما يشيع فيها من إحساس، كما في قوله:

لا فرق عنــد الليــل بــين النهر والمستنقــع
يُخفي ابتسامــاتِ الطروب كــأدمــع المتوجّــع
إن الجمــال يغيــب، مثــل القبــح، تحت البرقــع
لكن، لمــاذا تجزعــين عــلى النهــار؟ وللــدُّجــى
أحــلامُــه ورغــائبــه
وسمــاؤه وكواكبــــه

★ ★ ★

ويسلك نزار قباني - وقد بدأ حياته الشعرية متأخراً عمّن درسنا من الشعراء - مسلك سابقيه من استخدام معجم شعري يتمثل في حشد من الألفاظ ذات الدلالات الحسّية المتشابكة، الموحية - مع حسّيتها - بمعان نفسية غائمة غير محدودة. وهو في هذا يشبه محمود حسن إسماعيل إلى حد كبير، وإن اختلفا في النظرة إلى الموضوع العاطفي وفي بناء العبارة والصورة الشعرية والتشبيهات والمجازات وفي إيقاع القصيدة بوجه عام.

فالتجربة العاطفية عند محمود حسن إسماعيل تجربة عنيفة حادة يجيش بها وجدانه في معاناة أليمة وينطلق من خلالها إلى مشاعر متباينة نحو الناس والطبيعة والحياة والكون. وعبارته شديدة التوتر جهيرة الإيقاع في أغلب الأحيان ومجازاته تنطوي على كثير من التجسيم الجريء، وأسلوبه واضح الرصانة، تشيع فيه روح التراث. أما نزار قباني فيستخدم من الألفاظ الدالة على مدركات الحواس أرقّها منطقاً وأخفّتها إيقاعاً ويفرّقها حيناً ويجمع بينها حيناً آخر، مستغنياً بها عمّا نجده عند محمود حسن إسماعيل من صور مجازية مركبة ممتدة. وهو لا يكاد يخرج عن نطاق التجربة العاطفية إلاّ إلى أفق واحد يتصل اتصالاً مباشراً بها إذ يعبّر - من خلال إعجابه ببعض مظاهر الجمال وبخاصة في العيون - عن أشواقه إلى الرحيل نحو المطلق والمجهول. وهو يأخذ التجربة العاطفية مأخذاً يسيراً فيمزج الجد بالاستهانة والإدراك الحسي بالمشاعر الوجدانية، فلا تكاد تتوتر عبارته أو تعلو نبرته فوق ذلك الإيقاع المهموس الذي يطبع أغلب شعره العاطفي. ومن ذلك المزيج النفسي والفني خلص له أسلوب رقيق مترف عُرف به وقلده كثيرون من بعد.

وتتردّد في ديوانيه الأول والثاني ألفاظ كثيرة تتصل بالإدراك البصري يدور أغلبها

حول النور ومرادفاته ومشتقاته ولحظاته المتعاقبة من الليل والنهار، وبعض مشاهد الطبيعة وعناصرها، أبرزها النجوم والأزهار والعصافير والفراشات، وألفاظ تتصل بمدركات الشمّ وبخاصة الطيوب والعطور ومشتقاتهما ومرادفاتهما، وأخرى تعبّر عن معاني الخصب والعطاء. وتتشابك مدركات الحواس من صور الشاعر مفردة حيناً ومركّبة حيناً آخر على نحو ما شهدناه عند غيره من الوجدانيين خلال إطاره الفني الخاص. وقد عبّر الشاعر تعبيراً جميلاً عن هذه السمات الفنيّة في أبيات من قصيدة قدّم بها ديوانه الأول فقال[1]:

أنــا لبــلادي.. لنجمــاتهــا	لغــيماتهــا، للشّذَى، للنّــدَى
سفحـــــــت قوارير لوني نهورا	عـلى وطـني الأخضر المفتـدى
تخيّلـتُ حـتى جعلـت العطور	تُرى.. ويشمّ اهتزاز الصّــدى

ولعلّنا إذا استعرضنا بعض نماذج من استخدام الشاعر لتلك العناصر الفنية أن ندرك سرّ ما يوحي به شعره في صورته المتكاملة من ذلك النغم الواحد الشجي الرقيق الذي عرف به، ذاكرين - ونحن نحلل القصيدة إلى عناصرها الأولى - مخاوف الشاعر من هذا الصّنيع وشكّه في جدوى تحليل النص الشعري وتفسيره وتقويمه، إذ يقول في مقدمة ديوانه: «وفي الفن، كما في الطبيعة، وفي القصيدة كما في الوردة وكما في اللوحة البارعة، يجب ألاّ نعمد إلى تقطيع القصيدة، هذا الشريط الباهر النديّ من المعاني والأصباغ والصور والدندنة المنغومة. حرام أن نمزق القصيدة لنحصي «كمية» المعاني التي تنضم عليها، ونحصر عدد تفاعيلها وخفيّ زحافاتها ونقف على «لون» بحرها.. فالقمر، هذا الينبوع المفضّض الذي يذرّ على الكون جدائل الياسمين، يُحدث لك ولكل إنسان حالة حبيبة ملائمة، إنك تفتح قلبك له وتغمس أهدابك في سائله الزئبقي دون أن تعرف عن هذا «الجميل» أكثر من أنه قمر.

ولو اتفق أن أوضح لك فلكي سرّ القمر وأجواءه وجباله الجرداء وقممه المرعبة، وأدار لك الحديث عن معادنه ودرجة حرارته ورطوبته، إذن لأشفقت على قلبك؛ وأسدلت ستارتك.. إذن، فلنقرأ القصيدة كما ننظر إلى القمر بطفولة وعفوية واستغراق».

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٦.

ولسنا ننكر ما لقراءة الشعر بطفولة وعفوية واستغراق من متعة، لكنها مع ذلك تظل متعة ناقصة لا تنفذ إلى كنه النص الشعري وتفطن إلى كل ما فيه من خصب ومستويات وما قد يكون فيه من رمز وإيحاء. وتشبيه النص الشعري بالوردة حيناً وبالقمر حيناً آخر أسلوب مألوف لدينا في الجدل إذ ننقل القضية من مستوى خاص إلى مستوى مختلف ظانّين أنا بذلك قد انتهينا إلى حل القضية. فالوردة والقمر على جمالهما وأثرهما العميق في الوجدان غيرُ الشعر الذي يقوم على عناصر إنسانية، من لغة ذات دلالات وإيحاءات وتجربة متصلة بوجدان الشاعر وفكره وحياته ومجتمعه، وموسيقى ذات قدرة على ابتعاث كثير من المشاعر والخواطر، وأزْمِنَة تتراوح بين الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل. إنه ـ فيما يتصل بنفس الإنسان وفكره ـ « كائن » أكثر حياة وتركبا من الوردة والقمر. ولو كانت قراءة الشعر على هذا النحو من العفوية التي يدعو إليها الشاعر لاستوى الناس جميعاً في تذوق الشعر كما يستوون ـ في الأغلب ـ إذ يعجبون بالوردة والقمر ولسنا نستطيع في هذا المجال أن نتفق مع الشاعر في قوله، ألسنا نتقبل أكثر الأشياء التي تحيط بنا دون مناقشة؟ فالروائح والألوان والأصوات التي يسبح كياننا فيها، تبعث اللغة فينا دون أن نعرف شيئاً عن مادتها وتركيبها، وهل تخسر الوردة شيئاً من فتنتها إذا جهلنا تاريخ حياتها؟ ». فشتان بين هذا الإدراك الحسي المجرد وما يثيره الشعر والفن من مشاعر وما قد يحمل من رسالة.

ونحن حين نحلل النص الشعري ونردّه إلى عناصره الأولى نعيد تركيبه مرّة أخرى، وهو بعدُ ما زال ماثلا أمامنا في صورته المتكاملة لنعيد النظر فيه على ضوء الدراسة والتحليل فنتذوقه تذوقاً أكثر ذكاء ووعياً من تذوقنا إياه للمرة الأولى. فليس أمْر النص الشعري كأمر الوردة التي «حين تفكر في هذا الإثم يوماً فتشق هذه اللفائف المعطورة وتذبح هذه الأوراق الصبيّة، لتمدّ أنفك في هذا الوعاء الأنيق الذي يفرز لك العطر ويعصر لك قلبه لوناً، حين تدور في رأسك هذه الفكرة المجرمة، لا يبقى على راحتك غير جثمان الجمال، وجنازة العطر »[١].

يستخدم الشاعر ـ كما أشرنا بعض ألفاظ معجمه الشعري مفردة أحياناً ومركبة أحياناً أخرى. ومن أكثر ألفاظه تردداً في قصائده « النجم والنجمة والنجوم » ولا تكاد تخلو قصيدة في ديوانيه الأولين من ذكر لها، كما في قوله:

---

(١) مقدمة الديوان ص٥.

أمام بابيَ نجمات مكوّمة — فتستريح لدينا... ثم تنطلقُ
فللصباح مرور تحت نافذتي — وفي جوار سريري يرتمي الأفق
كم نجمة أمسكتها بيدي — وللتطلع غيري، ماله عنق
- من وشوشات نجمةٍ — في شرقنا مستوطنه
من قصة تدور... — بين وردة وسوسنة
- خذي ذراعي.. دربنا فضة — ووعدُنا في مخدع الكوكبِ
أرجوك... إن تمسّحتْ نجمة — بذيل فستانك، لا تغضبي!
- والله إن سألتِني نجمةً — قلعتها من أفقي، فاطلبي
- قد نلتقي في نجمة — زرقاء... لا تستبعدي!
- ونكسر النجوم ذرّات — ونحصي ما انكسر

وكذلك يكثر تردد الورد مفرداً أحياناً أو مقترناً بالطيب في بعض الأحيان، كقوله:

- حدودنا بالياسمين — والنَّدَى محضّنه
ووردُنا مفتّحٌ... — كالفِكَرِ الملوّنه
- نشرد تياريْ شذى — لم يخفقا ببالْ
- لا تستحي، فالوردُ في — طريقنا تلال
- زرعت ألف وردة — فدى انفلات شال
- نحن من طرّز المساء نجوما — ولنا عمر وردة أو نكاد
- فإذا منزلي مساكب وردٍ — وبثغري هذي القوافي الجياد

ومن ألفاظ الألوان قوله:

- وشوشة كريمة — سخيّة الظّلالْ
- قالت: حرامٌ أن يكون لنا — على أراجيح الضيا إيبتُ؟
يغسل البريقُ شبّاكه — وسقفُه طرّزه النّبت
- مقعدي غيمةٌ تطلّ على الشرق — وأفقي تحرُّر وامتداد
- يا شعرها على يدي — شلال ضوء أسود
- أنا هنا وحدي على — شرق رماديّ السُّتُرْ
- كُسِرت جرار اللونِ... موعدُنا — في الغيم تحت نوافذ الشرق
بمرافئ الفيروز رحلتنا — وعلى ستور المغرب الزُّرُق

- أفـدي وراء الوهم قـادمـة كـــــالضوء من ترف ومن ذوق
- وارتعشت جزيرة في مــــدىً مــزغرد مــعطّر أنور
خضراء بـين الغـيم مزروعـة في خــاطر العبـــير لم تخطر
- هنيهـة زرقـاء لو أفلتـت منّيَ لم أعرض، ولم تعرضي
- مرحباً يا رداءُ، يا صيحة الطِّيب - وصَبّحت بـالرضـا يـا رداءُ
يا مريض الخيوط... يا أصفر الهمس - صبـاحي عليـك وردٌ ومـاء
من بـدربي رمـاكَ... شلال لون فطريقي براعم خضراء

ومن ألفاظ العطر وصوره مفردة أو مركبة قوله:

- من قصـة تـدور بـين - وردة وســوســنــة
ومن شذا فـــلاّحـــة تعبــق منهــا الميجنــه
- في غيمـة ورديـة بيتنـا نسبـح في بريقهـا المـذهـب
يسوقنـا العطر كمـا يشتهي فحيـثما يـذهـب بنـا نـذهـب
- الى انعتـــاقِ أزرق حـــدوده المحــــالْ
نشرد تيــــار شذاً لم يخفقـــا ببـــالْ
- جئت قبل العبير. قبل العصافير وأفقي تحرر وامتــــداد
- وتلك بضعة أزرار.. لقد كبرتْ على جداري فبيتي كله عبقُ
تعانقت عند شباكي... فيا فرحي! غداً تُسبّ الربى بالورد... والطُرقُ
- ومطلـبي لـديـك مـا يطلـب - العصفور عند الجدول المعشب
وأنـت لي... مـا العطر للوردة - الحمراء... لا أكون إن تذهبي
- في غرف الفجر يجري شذانـا وتكمن في الجو أطيــابنــا
- سنبقى... وحين يعود الربيع يعود شذانـــا وأوراقنـــا
إذا يُـــذكر الورد في مجلس مــع الورد تُسرد أخبـارنـا
- بمرافـىء الفـيروز رحلتنـا وعـــلى ستور المغرب الزُّرقِ
ومــع العبـير تسوح فرشتنـا ورديّـة عطريّـة الخفــق
- تـدفّقي شلاّل عطر والعبـى عـــلى نجوم المغرب المكسّره

ومن صور الخصب والعطاء قوله:

- جبـالنـا مَرْوحـة   للشرق غرقي ليِّنـه
توزّع الخـير عـلى الـدنيـا   - ذُرانـا المحسنـه
- وتقولين: لي أجيء مع الضوء   - بحضن البيـادر الميعـادُ
أنـا مُلقّـى عـلى بساط بريـقٍ   حوليَ الصحو والمـدى والحصاد
- نحن من طرّز المساء نجومـاً   ولنـا عمرُ وردةٍ... أو نكـادُ
وكرزنـا عـلى الجبال الـدوالي   فبـإذاً الأرض تحتنـا أعيـادُ
فـاهمُري في المـدى ضفـيرة نور   يسفـح الخـيرَ طيفـك المرتـادُ
وتلوحـين دِيمـةً تعصر الرزق   - فيجري الندى ويرضى العباد
فـإذا منزلي مساكـب وردٍ   وبثغري هـذي القوافي الجيـاد
- مُرّى بجوع بيـادري كرمـا   وتقطّري سحبـا عـلى أفقي
- ندوس فتمشي الطريقَ غلال   وتُنمي الحشائشَ أقـدامنـا
سيسأل عنّـا الرّعـاةُ الشيوخُ   وتبكي العصافيرُ أصحـابُنـا

ويندر أن يستقصي الشاعر صورة مفردة خلال لفظ من هذه الألفاظ أو يركّب منه مجازاً ممتدّ تتألّف عناصره من مشتقاته أو إيحائه، بل يبني صورته - في الأغلب - من تعاقب هذه الألفاظ الدّالة على مدركات الحواسّ تعاقباً « بسيطاً » تتقارب فيه المدركات في إيحائها على اختلاف طبيعتها فتُشيع في القصيدة جواً من الخَدَر اللطيف والموسيقى الخفيفة والجمال البادي على السطح. ولعلّ إحساس الشاعر بهذه السمات في شعره كان من وراء ربطه بين طبيعة الشعر وأثره في النفس وطبيعة الوردة والقمر وأثرهما. فحين يشير الشاعر إلى معنى الخصب - مثلاً - لا يستغرق هذا المعنى في صور مركّبة للعطاء، بل « يعدّد » بعض مظاهر العطاء التي تتيح له أن يسوق شيئاً من تلك الألفاظ التي يولع بترداد ها، فإذا قال:

نوزع الخـير عـلى الـدنيـا   - ذرانـا المحسنـه

أتبعه بقوله ذاكراً العصافير والصفصاف والندى والورود:

يطيب للعصفور أن   يبـني لـدينـا مسكنـه
ويغزل الصفصـاف في   حضن السواقي موطنـه
حـدودنـا بـاليـاسمين   - والنّـدى محصّنـه
وورد نـا متّفتّـح   كـالفكر الملوّنـه

ونستطيع أن نتبين كيف يجمع الشاعر بين تلك العناصر جميعاً من طيب ونور وغلال وعصافير وورد وغيرها جمعاً « بسيطاً » متعاقباً أو متداخلاً لكنه غير مركّب في هذه الأبيات التي استشهدنا ببعضها مفردة من قبل:

وتقولـــين لي : أجيء مــع الضوء ـ بحضن البيـــادر الميعـــادُ
أنـــا مُلقـــى عـــلى بساط بريـــقٍ حوليَ الصحو والمـــدى والحصـــاد
جئتُ قبل العبير، قبل العصافير ـ فللظـــلٌ في قميصي احتشاد
مقعدي غيمـة تُطـلّ عـلى الشرق ـ وأفقي تحرر وامتـــداد
أتملّـى خلـف المسافـات وجهـاً بَرْعمـــت من مروره الأبعـــاد
وتـأخرتِ... هـل أعـاقـك عـني كُوَم الـزهـر أم همُ الحسّـاد
أم نسيت المكان حيث درجنا منزلُ الورد بيتنـــا المعتـــاد
نحن من طرَّز المساء نجومـــا ولنـــا عمر وردة أو نكـــاد
وركزنـا عـلى الجبـال الـدوالي فـــإذا الأرض تحتنـــا أعيـــاد

ومن تتابع هذه الألفاظ ذات الإيحاء الوجداني والإيقاع الموسيقي يكتسب شعر الشاعر تلك الموسيقى العذبة التي عرف بها وذلك الإحساس « المترف » الذي يشيعُ في صوره. وقد كان للشاعر فضل الريادة في هذا اللون من الشعر الذي يمتزج فيه الحس بالوجدان في أسلوب عصري رقيق، قبل أن ينتهي في أعماله الأخيرة إلى صور حسيّة خالصة باعدت بينه وبين « الاتجاه الوجداني » الذي ندرسه.

(٣) الصورة الشعرية

وكان لا بد - وقد تجدد نظام القصيدة ومعجمها على النحو الذي رأيناه - أن تتغير طبيعة الصورة الشعرية ومقومات تكوينها. فالصورة في الشعر هي « الشكل الفني » الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادّة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة وببعض ما سبق أن ذكرناه عن المعجم الشعري، وإن تناولت دراسة الصورة عناصر متكاملة غير مفردة.

ويلاحظ الدارس في هذا المجال أن الشعر العربي - مهما يوغل في التجديد - يظل مرتبطاً على نحو ما ببعض المظاهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم. ومع أن الشعر الوجداني في هذه المرحلة قد تحقق له وضع عصريّ متميز، فإن كثيراً من سمات الشعر القديم ظلت تبدو فيه عند هذا الشاعر أو ذاك وفي قصيدة أو أخرى، بصورة ملموسة أحياناً أو خفيّة في أحيان أخرى. ذلك لأن الشعر العربي لم يمر بدورات متعاقبة من التطور - كما حدث مثلا للشعر الأوروبي منذ عصر النهضة - بل ظل كأنه خيط متصل على مر العصور قد تضعف قواه أو تزداد، وقد تزهو ألوانه أو تشحب، لكن طرفه الأخير يبقى مرتبطاً ببدايته الأولى، على نقيض الشعر الأوروبي الذي لا تكاد ترتبط مرحلة فيه إلا بتراث المرحلة السابقة.

لذا يلاحظ الدارس كثيراً من المفارقات في الشعر العربي الحديث بين العصرية الغالبة، وبعض السمات التقليدية التي ترجع إلى العصر العباسي أحياناً، أو إلى العصر الأموي أو الجاهلي أحياناً أخرى.

ومع بُعد العهد بالشعر الجاهلي واختلاف ظروف النشأة بينه وبين الشعر في العصور التي تلته، فقد ظل له سلطان عجيب على الشعر العربي القديم والحديث، حتى لنجد بعض آثاره باقية في الشعر الحُرّ، آخر مراحل التطور في الشعر العربي المعاصر. ولا بد لدارس الشعر العربي الحديث أن يتجاوز عن بعض الألفاظ والعبارات والتشبيهات والمجازات التي تستدعيها هذه الصلة المستمرة بين طرفَيْ القديم والجديد، والتي يستخدمها الشاعر كأنها «ركائز» في بناء العبارة وتحقيق الإيقاع، وبخاصة في بعض البحور الطويلة، كالبسيط والطويل، إذا اطردت فيها القافية.

وقد كانت الإبل والمطايا والصحراء - مثلا - مصدراً لكثير من التشبيهات والمجازات والصور في الشعر الجاهلي ثم في العصرين الأموي والعباسي، على اختلاف في الدرجة والأسلوب. وكان الظن أن تختفي هذه التعبيرات والصور من شعرنا الحديث بعد أن باعدت الحضارة بيننا وبين الإبل والمطايا والصحراء. أو أضعفت شأنها على الأقل. ومع ذلك ما زلنا نجدها أحياناً في ثنايا بعض صور شعرنا الحديث، دون أن يفطن الشاعر إلى ما بينها وبين روح «الحداثة» الغالبة على شعره من مفارقة، أو دون أن يجد في ذلك حرجاً. ومن هذا القبيل قول إيليا «أبو ماضي» من قصيدة عن «الفراشة المحتضرة» في ديوانه «الخمائل»:

تُمْسِين عند مجاري الماء نائمةً
ولـلأزاهر والأعشاب مَغْداكِ
فكلما سمعتْ أذناك ساقيةً
حنَّتِ للسفح من شوق مطاياك

وقوله في الديوان نفسه:

... وديني الذي اختارَ الغديرُ لنفسه
ويا حُسْنَ ما اختار الغديرُ، وما أحلى!
تجيء إليه الطير عطشي فترتوي
وإن وردته الإبلُ لم يزجر الإبلا

وقوله في ديوان «الجداول»:

وكان الليل قد أزمع
- أن يحدو مطاياهُ
فساد الصمت في الوادي كأن الموت يغشاه

وقوله أيضاً في الديوان نفسه:

ما بنفسي خشيةُ الموت، ولا منه ارتهابي
أنا للأرض، وإن طال عن الأرض اغترابي
غير أني لم يزل ضرعِي لَمريْ واحتلاب
لم أهب كل الذي عندي، ولم يفرغ وطابي

ومنه قول علي محمود طه في « الملاح التائه » :

رأتْ أساريَ في قيود ثقـــــالْ
بـــين يَـــديَ ذي مِرَّة يبسمونْ
يسوقهم في فلوات الليـــــال
في بطش جبّـــارين لا يرحمون
إن ضجّ في الأغلال منهم طليحْ
أخرسه الصوت الـذي يرهـقْ
وإن هوى لـلأرض منهم جريـح
أنهضــــه في قيـــده يرسف

وقوله مشيراً هذه المرة إلى الآرام ـ على سبيل المجاز ـ لا إلى الإبل :

وادي الهــوى ولّـتْ بشاشـةُ دهـرِه
وخلــت مغــانيــه مــن الآرامِ

وقوله أيضاً ، مشيراً إلى النابغين المغبونين من الشعراء :

يجوبون آفـــاق الحيـــاة كـــأنهم
رواحــلُ بِيــدِ شردتهــا العواصــف
طرائــد في صحراءَ ، لا نبــعُ واحــة
يرقّ ، ولا دانٍ من الظـــــل وارف

ومنه قول رشيد أيوب في « أغاني الدرويش » :

جلست بقرب شبّـــــــاكي، أردّد طِيــــــــب ذكراكِ
وأطوي بِيـــــدَ أحــــــلام كَبَــتْ فيهــا مطــايــاك

ومن هذه « الركائز » التقليدية التي يعتمد عليها هؤلاء الشعراء في إقامة العبارة وبناء البيت طائفة من التشبيهات فقدت ـ لطول الاستعمال على مر العصور ـ طبيعة التشبيه وقدرته وأصبحت أقرب إلى التعبير المرسل الذي ينطوي على شيء من التأكيد. وكثيراً ما تُضعف هذه التشبيهات المواتية قدرةَ الشاعر على الابتكار أو رغبته فيه ، أو تصيب صوره وعباراته المبتكرة بشيء من الاختلاط والاضطراب. وما زالت آفة « الصيغ الجاهزة » والأنماط التعبيرية الموروثة تجني على مواهب شعرائنا المحدثين وتجعل

بعض شعرهم خليطاً غير متسق من القديم والجديد.

ومن تلك التشبيهات التقليدية التي يصوغها الشعراء في عبارات مختلفة لكنها تظل في جوهرها واحدة لا تفنن ولا إبداع فيها، قول محمود حسن إسماعيل، برغم أنه من أحرص الشعراء على الأصالة:

أسري، ويسري الشوق بـــــين جوانحي
كـــالنـــار في الــــذاوي من الأعشاب

وقوله مشيراً إلى «حاملة الجرة» في ديوانه الأول «أغاني الكوخ»:

إذا دهتهـــا الريـــح أبصرتَهـــا
حمامــــــة تفزع من بـــــاشقِ

وقوله في الديوان نفسه، من قصيدة أسماها «خواطر المساء في القرية»:

ووجنـــة الشمس حـــين تبـــدو
بشاطـــىء الأفـــق في احـــتراقِ
كـــأنهـــا كـــاعـــب تعـــاني
مـــرارة العشـــق فـــي الفـــراق

ومنه قول إبراهيم ناجي في ديوانه «ليالي القاهرة»:

كم أُغنّيـهِ بـالحنـين كمـا غنّـت
ـ عـــلى فرع غصنهـــا الورقـــاءُ

وقول إيليا «أبو ماضي» في «الجداول»:

ولـــك الحقول وزهرهـــا وأريجهـــا
ونسيمهــــا والبلبــــل المــــترنّمُ
والمـــاء حولـــك فضـــة رقراقـــة
والشمس فوقـــك عسجـــد يتضرم

وقوله:

والبحر كم ساءلتُـــه فتضـــاحكـت
أمواجـــــهُ من صوتيَ المتقطّـــــع

فرجعتْ مرتعش الخواطر والمنى
كحمامة محمولة في زعزع

ومن هذه الأنماط تشبيهات ومجازات استحدثها هؤلاء الشعراء ورمزوا بها إلى بعض المشاعر الوجدانية، لكنهم أسرفوا في استعمالها حتى أصبحت في حكم تلك التشبيهات القديمة. ومن أبرز تلك الرموز صورة الزورق الذي تتقاذفه العواصف والأمواج في بحار بعيدة الشطآن. ومنها قول إبراهيم ناجي في ديوانه «وراء الغمام»:

وإلامَ تدفعنا الحوادثُ في عبُاب يلتطمْ
دفعتْ بمركبنا المقادير الخفيّة والقِسَم
خرجتْ وما تدري الغداةَ بأيّ صخر ترتطم

وقول إيليا «أبو ماضي» في «الجداول» مشيراً إلى الزمن:

أنا كالزورق فيه وهو بحر لا يحدّ

وقوله:

معصوب المُقلة، والدربُ
وعرٌ وكثير الآفاتِ
كسفينٍ ليس لها رَبّ
تجري في بحر الظلمات

ولا نريد بعرض هذه الأنماط أن ننفي صفة الحداثة والتجديد عن شعر هؤلاء الشعراء، فقد ذكرنا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا في شعرهم تميزاً عصرياً ملحوظاً، وإنما نريد أن نبين أن الدارس لصور هؤلاء الشعراء ينبغي أن يفطن إلى طبيعة هذه الأنماط ويعدَّها ألواناً من القول المرسل أو العبارات المؤكدة حتى لا يختلط عليه الأمر في تحليل الجديد من المجاز والتشبيه في هذه الصور.

وهناك سمة نفسية أو وجدانية غالبة تنبع منها كثير من المظاهر الفنية في شعر هؤلاء الشعراء، هي حدّة إحساسهم ورغبتهم في إبراز هذا الإحساس الحاد بأقصى ما يمكن من البيان والتأكيد. ويتحقق هذا التأكيد ببناء العبارات الشعرية في الأبيات المتتابعة على نمط لغويّ وبيانيّ واحد، مع خلاف يسير. وربما تضمنت العبارات المتشابهة

بعض المجاز أو الألفاظ الوجدانية الحديثة، لكن منطلقها يظل هذا البناء اللغوي الذي يعتمد أحياناً على الاستفهام أو التعجب أو النفي مع نسق خاص للعبارة في أوضاع أفعالها وأحوالها وصفاتها وإضافاتها وغير ذلك من عناصر بناء الجملة.

وتحدّ هذه الأنماط بدورها من قدرة الشاعر على ابتداع صور خيالية جديدة وإقامة علاقات مستحدثة بين الأشياء، وتجسيم للمعنويات وعناصر الطبيعة غير الحية، وكأن الشاعر يقنع ببراعته في «تركيب» تلك الأبنية المتشابهة المتتابعة. وقد يؤدي اعتماد الشاعر على صيغ الاستفهام والتعجب والتساؤل والنفي إلى علو النبرة وصخب الإيقاع.

ومن نماذج هذا المنهج قول علي محمود طه في ديوانه «الملاح التائه»:

وأصختُ للنسمات وهي هوازج
فسمعت قصف العاصف المجنونِ
يا صبح، ما للشمس غير مضيئة!
يا ليل، ما للنجم غير مبين!
يا نار، ما للنار بين جوانحي
يا نور، أين النور ملء جفوني!

ولعلنا نلاحظ أن البيتين يتضمنان - إلى جانب النداء والاستفهام وبناء العبارات المتشابهة - شيئاً من المقابلة المألوفة في شعر هؤلاء الشعراء، كمقابلته بين الصبح والليل والشمس والنجم والنار والنور.

ومنه قوله في الديوان نفسه:

يا صخور الوادي، يضجّ عليها البحرُ
- في جهشةِ المحبّ الغيور
يا رمال الكثبان، تنقش فيها الريحُ
- أسطورة الحياة الغرور
يا خِفاف الأمواج، تحلم بالإيناسِ
- من كوكب المساء الصغير
يا نسيم الشمال، يبعث بالرّغو
- ويهفو على الرّشاش النثير

فقد بني الشاعر كل بيت من أبياته الأربعة على صيغة نداء تتلوها جملة فعليّة حاليّة مركبّة. ونلاحظ في الأبيات ما أشرنا اليه من استعانة الشاعر ببعض المجازات اليسيرة ليؤكد الجو النفسي للصورة الشعرية.

ومنه قول عمر أبو ريشة:

أمضِي، ويُذهلني طِلابي
عنّي، وعن دنيا شبابي
أمضي، ويسألني الربيع
ـ ولا أجيب، متى إيابي؟
أمضي، وما رَوّت فمي
كأسي، ولا أفنت شرابي
بيني وبين الموت ميعاد
ـ أحثّ له ركابي

ومنه قول إبراهيم ناجي، في «ليالي القاهرة»:

بعينيك استهدي، فكيف تركتني
بهذا الظلام المطبق الجهم استهدى؟
بورْدك استسقى، فكيف تركتني
لهذي الفيافي الصّم والكُثب الجرْد؟
بحُبّك أستشفي، فكيف تركتني
ولم يبق غير العظم والروح والجلد؟
وهذي المنايا الحمر ترقص في دمي
وهذي المنايا البيض تختال في فودي!

ونلاحظ إلى جانب السياق اللغوي المكرر اعتماد الشاعر على شيء من المجانسة في قوله «استهدي، استسقى، استشفى» وتكراره لسؤاله في صيغة واحدة «فكيف تركتني»، وتسرُّب ما أشرنا إليه من سلطان القديم في قوله «ولم يبق غير العظم والروح والجلد»، إذ يذكّرنا بقول البحتري في وصف الذئب:

طواه الطَّوَى، حــــتى استمرَّ مَرِيرُه

فمـا فيـه إلا العظم والروح والجِلْـدُ

ومنه قوله في القصيدة نفسها:

وكنـتَ إذا شاكيـتُ خفّفـتَ محـلي

فهان الذي ألقاه في العيش من جهدِ

وكنـتَ إذا انهـار البنـاء رفعتَـه

فـلم تكن الأيـام تقوى عـلى هَـدّي

وكنتَ إذا ناديتُ لبَّيتَ صرختي

فوا أسفـا، كم بيننـا اليوم من سَدّ!

ومن تكرار تلك الصيغ قول محمود حسن اسماعيل في «أغاني الكوخ»:

... ونهلتُ ـ أعذب ما نهلت ـ روائعاً

من لحنــه رفــافــة الأهــدابِ

طوّافـــة بـــالزهر، تنشق عطرَه

وتُحيلـــه في الطرس همس ربـــاب

طفّـاحـة، بـالطهر، تحسب ريحـه

من نفحـــة الأمـــلاك والأربـــاب

بسّامـــة... لولا ضَــــني متصوّفٍ

بـــين الضلوع، وَهَي لطول غيـاب

نوّاحــة... لولا أمـانٍ أشرقــت

من لحـــظ عينيهـــا الغرير السابي

وقد بنى الشاعر بيتيه، الثاني والثالث، على نسق مكرر، ثم بيتيه الرابع والخامس على نسق آخر مشترك بينهما، وإن ظلت الأبيات الأربعة في جملتها متشابهة البناء والإيقاع. ونلاحظ استخدام الشاعر للمجانسة في قوله «طوافة بالزهر، طفاحة بالطهر» وتكراره لصيغة المبالغة المكررة في بدايات الأبيات الأربعة.

ومنه أيضاً قوله، معتمداً على تتابع الاستفهام:

مـا نفحـة الفُـلِّ المنوّر في الضحـى

إن فـاح زهر عبـيرك الوثّـاب!

مـا خطرة الرَّيحـان يرفـل مـائسا

إن تـاه عِطفِـك من هوى وتصـابي

مـا السحر؟ مـا تيّاره الخافي، إذا

همست شفـاهـك مرّةً بخطـاب!

مـا بهجـةِ الـدنيـا وزينتهـا؟ إذا

أشرقــت في دَلٍّ وفي تلعـاب!

ومنه قول الشابي من قصيدة بعنوان «إلى قلبي التائه»:

مـا لآفـاقـك يـا قلـبيَ سُودًا حـالكـاتْ

ولأورادك بـين الشوق صُفرا ذابـلات؟

مـا لمزمـارك لا يشدو بغـير الشهَقـات؟

ولأوتـارك لا تخفـق إلا شاكيـات»

ولأنغـامـك لا تنطـق إلا بـاكيـات؟

وقوله من قصيدة بعنوان «قلت للشعر»:

فيـكَ مـا في جوانحي من حنـين

أبـديٍّ إلى صمـيم الوجودِ

فيـك مـا في خواطري من بكـاء

فيـك مـا في عواطفي من نشيـد

فيـك مـا في مشاعري من وجوم

لا يُغَنّـى، ومن سرور عهيـد[1]

فيـك مـا في عوالمي من ظـلام

سرمـديٍّ، ومن صبـاح وليـد

فيـك مـا في عوالمي من نجوم

ضـاحكـات خلـف الغمـام الشرود

---

(1) نلاحظ ضعف القافية وقلقها في البيت.

فيـــك مـــا في عوالمي من ضبـــاب

وســـراب ويقظـــــــــــة وهجـــود

فيـــك مـــا في طفولـــتي من سلام

وابتســـام وغبطـــــــــــة وسعـــود

فيـــك مـــا في شبيبـــتي من حنـــين

وشجـــون وبهجـــــــــــة وجمـــود

وقد استخدم الشاعر في هذه الصورة التي رسمها لقلبه ما ألفنا لديه من ألفاظ رومانسية محشودة يوحي بعضها بالتماثل وبعضها بالتضاد، ناظماً هذه الألفاظ في تركيب لغوي مكرر في صدوز الأبيات جميعاً، جاعلا من أعجازها صفات أو أحوالا أو معطوفات مؤكدة للمعنى أو الإحساس. وفي الأبيات شيء من مجانسة أو إيقاع متشابه في قوله «من ضباب وسراب، من سلام وابتسام، من حنين وشجون».

وقد تتخذ هذه الأنماط اللغوية صورة تشبيهات متتابعة كالمألوف في بعض الشعر القديم، وإن أصبحت التشبيهات - في صياغتها على الأقل - أكثر عصرية والتصاقاً بالوجدان، غير أن الشاعر يستغني بتتابعها عن التمهل عند تشبيه بعينه ليبني منه صورة مركبّة. وتلك وسيلة جَنَتْ هي الأخرى على خيال هؤلاء الشعراء واتجهت بشعرهم اتجاهاً لفظياً أو سطحياً في بعض الأحيان، وإن وُفّق بعضهم أحياناً في رسم صورة وجدانية متكاملة العناصر.

ومن نماذج تلك التشبيهات السريعة المتتابعة قول الهمشري:

كـــأنـــك في روض السموات وردة

كـــأن سنـــاهـــا عطرُك المتـــأرّجُ

كـــأنـــك في خـــدّ السموات دمعـــة

هَمَت في عيون بـــاكيـــات تَـدَحْرج

كـــأنـــك طـــاووس مُـدِلّ، كـــأنما

نجوم الـــدجـــى وُرْق حواليـــك تهزج

كـــأنـــك مزمـــار من العرش صـــافر

كـــأن صـــداه نورك المتبلـــج

ولا يخفى ما في هذه التشبيهات من خلط بين الأجواء النفسية، وقفز مفاجىء من دلالة الى أخرى بعيدة عنها أو مناقضة لها، وهي في جملتها تقدم صورة مهتزة متنافرة الخطوط والألوان.

ومنها قول إبراهيم العريض في ديوانه «شموع» مشيراً إلى صوت حبيب:

هو كـــالروح، في ضلوعيَ منـــه
خفقـــة بلّلـــت أرقَّ شعوري
هو كـــالورد، مـــا نشقـــت بـــأفقي
ريحَـــه، بـــل لمستُـــه في ضمـــيري
هو كـــالصيـــف، ليلُـــه مرَّ بـــالأنجم
- يزهـــو فـــي قلـــبيَ المحـــرور
هو كـــالنجم، مـــا تصوّرت إلا
أنـــه في السماء بـــات سمـــيري
هو دنيـــا من الشعور لقلـــبي
يا لدنيا - في وحدتي - من شعور!

ونلاحظ أن الشاعر يعتمد في تشبيهاته على طائفة من الألفاظ المفردة ذات الدلالة الوجدانية «كالروح»، كالورد، كالصيف، كالنجم» ثم يزيد من طبيعة تلك الألفاظ ودلالاتها الوجدانية بما ينسبه اليها من صفات أو أحوال.

ومنها قوله أيضاً في الديوان نفسه:

وردة أنـــت، يـــا لحسنـــك في جيـــد الليـــالي الحسان ذات بهـــاء
وردة أنـــت، يـــا لطهرك، رفّـــت حمرة في خميلـــة الشعراء
نجمـــة أنـــت، يـــا للحظـــك، إذ يعلن معنـــى الحقيقـــة الغراء
حيّـــة أنـــت، يـــا لسحرك، في الإغراء، إذ تَنْهـــدِين بـــاستحيـــاء

ومنها قول محيي الدين صابر من قصيدة بعنوان «نحن»[1]:

(١) الشعر والشعراء في السودان ص٨٦.

نسختـــني روحـــك السمحـــة شعرا ومُنَـــىَ
وشَدَت بي في المحـــاريـــب صـــلاة وغنـــا
ثم نـــدَّت أفـــقَ الروح جـــلالا وسنـــا
أنت يا دنيايَ، مَن أنت؟ وآها، من أنا؟
أنـــا فكر عـــاش في ظلـــك فنّـــاً ساميـــا
أنـــا طيـــف رفّ في واديـــك معنـــى شاكيـــا
أنـــا نـــاي ذاب في قـــدسك لحنـــا شاديـــا
أنـــا روح طـــار في الحـــب فراشا صـــاديـــا
أنـــا هـــذا، مرة أخرى، فمن أنـــت إذنْ؟
أنـــت من تسمو وتستعـــلي عـــلى فكر الزمن
أنـــت من طهَّرتِ محرابي بـــأقبـــاس الفـــتن
أنـــــت من فجّرت عودى في سماواتـــــك فَنّْ!

ويستخدم الشاعر في هذه المقطوعات ـ إلى جانب الصيغ المكررة المتراوحة بين السؤال المتعجب والتقرير المنطوي على الإجلال ـ طائفة من الألفاظ يصور بها بعض الوجدانيين قداسة الحب حتى ليقترب من مشارف الصوفية، كالصلاة والجلال والسنا والرفيف والأطياف والمحراب والطهر.

ومن تلك التشبيهات قول إيليا «أبو ماضي» في «الجداول»:

أنـــا نهر لم أتّم بعـــدُ في الأرض انسيـــابي
أنـــا روض لم أُذِع كـــل عبـــيري ومـــلابي
أنـــا نجم لم يزق بعـــدُ جلبـــاب الضبـــاب
أنـــا فجر لم تتوّج فضـــتي كـــلّ الروابي

ونلاحظ بداية الأبيات بصيغة التشبيه المكررة يتلوها نفي يوحي بعدم الاكتمال وبلوغ الغاية.

ومنها قول إبراهيم ناجي في ديوانه «وراء الغمام»:

لـك حُسْنُ نوّار الخميلة طُـلَّ صبحـًا فـابتسمْ
لك نضرة الفجر الجميل على الذوائب والقمم

لك طلعة البُرْء المرَجّى بعد مستعصى السَّقم
لك كل ما أوفى على قدر النهاية واستتم!

وتضفي هذه التشبيهات المصحوبة بتكرار ألفاظ وصيغ خاصة مشتركة بين الأبيات ضرباً من « التوازن » في العبارة الشعرية ورتابة في إيقاعها وكأنها تعكس بعض « أنماط الشعور » الثابتة عند هؤلاء الشعراء. ولعلها أيضاً تأثُّر بما في العبارة الشعرية القديمة من توازن مماثل، وإن اختلف بناؤه ونسقه. ويبدو هذا التوازن أحياناً في بناء لغوي وبياني مشترك بين بعض الأشطار والأبيات، كما في قول علي محمود طه، في ديوانه « الملاح التائه » من قصيدة بعنوان « الأجنحة المحترقة » مشيراً إلى طيارَيْن احترقت بهما طائرتهما:

طاش الزمام، فلا السحاب مقارب
لكما، ولا الجبل الأشمّ مداني
وهوى الجناح، فلا الرياح خوافق
فيه، ولا الأرواح طوع عنان

فكلا البيتين يبدأ بفعل ماض وفاعل، ثم جملة إسمية منفية، من مبتدأ معرّف وخبر، وأداة نفي واحدة، ثم يتلو ذلك جار ومجرور، فجملة اسمية منفية معطوفة على الجملة الأولى، والمبتدأ فيها معرف بـ: الـ. وهناك تشابه في إيقاع العبارات في البيتين، كالذي نراه في قوله « طاش الزمام، وهوى الجناح » وقوله « فلا السحاب مقارب، ولا الرياح خوافق »، وفي إيقاع بعض الألفاظ، كما في قوله « مداني، عنان.. الجناح، الرياح ».

ونلاحظ بعض عبارات تتضمن مجازاً يسيراً [illegible] مما أشرنا إليه من مجاز الشعر القديم في قوله « طاش الزمام.. ولا الأرواح طوع عنان ».

ومن التوازن أيضاً قوله في القصيدة نفسها:

وعلى الثغور الباسمات بشائر
وعلى الوجوه المشرقات أماني
وعلى الضفاف الضاحكات [illegible]هر
وعلى السفين الراسيات أغاني

وقول إبراهيم ناجي:

لكأننا والأرض تُطوَى تحتنا
نجمان في الظلماء منفردان
لكأننا والريح دون مسارنا
خطان في الأقدار منطلقان

ومنه قول محمود حسن إسماعيل مشيراً إلى «الكوخ»:

بَعثِرْ عليه الدمعَ، ما صفّقت
في قلبك الألحان يا شاعرُ
واحرِقْ له الأجفان ما مَسَّها
برْحُ الضنى والحزن يا ساهر
وطُفْ حوالَيْ ركنه، والتمس
في ظله مأواك يا عابر

ومنه قول إلياس «أبو شبكة» في «أفاعي الفردوس»:

ناقم على السماء حاقد على البشرْ
ساخط على القضاء ثائر على القدر
صرت أمقت الصفاء صرت أعشق الكدر

وقد تم المماثلة بين شطري البيت الواحد، كما في قول عمر «أبو ريشة»:

فتاب من لم يكن بالله معتقدا
وثاب من لم يكن بالله معتصما

ولعلنا نلاحظ الجناس في بداية الشطرين «فتاب.. وثاب» وقول إيليا «أبو ماضي»:

إن لاح طيفٌ قلت يا عين انظري
أو رنّ صوت قلت يا أذن اسمعي

وقد يقوم بناء البيت على «التقسيم» وما يحقق من إيقاع منغّم وتأكيد لجانب الصورة*

أو الإحساس، وهو أسلوب «بديعي» معروف في الشعر العربي القديم، وإن تميز عند الوجدانيين بألفاظه ذات الدلالات العاطفية، كما في قول عليْ محمود طه في «ميلاد شاعر»:

ربوة عند جدول، عند روض
عند غيض، وصخرة عند ماء

وقول إيليا «أبو ماضي» من قصيدته «العنقاء»:

ألمحتَها في صورة؟ أشهدْتها
في حالة، أرأيتها في موضعِ؟

ومنه قول إبراهيم ناجي في ديوانه «وراء الغمام»:

مناجاة أشواق، وتجديد موثق
وتبديد أوهام، وفض ظنونِ
وشكوى جوى قاسٍ وسقم مبرّح
وتسهيد أجفان وصبر سنين

وقوله في «ليالي القاهرة»:

تعالَيْ إلى صدر رحيب، وساعد
حبيب، وركن في الهوى غير منهدٌ

وقول محمود حسن إسماعيل، مشيراً إلى زهرة القطن:

يا عروساً لم تزينّها يد
غير كفٌ المبدع الفن، الصَّناعْ
عقدت اكليلَها من سوسن
باهت الأفواف، تبريٌ القناع
مستعار من ضنى العشق ومن
لوعة الهجر ومن لون الوداع

وقوله:

سجدت له روحي، وصفّق خافقي
وتدلهت نفسي ومات صوابي

* * *

ويبني هؤلاء الشعراء أبياتهم أحياناً بأسلوب معروف في الشعر القديم، سلكه أيضاً الشعراء الوجدانيون في المرحلة السابقة، هو التمهيد للقافية بلفظة تثير توقعها عند السامع، ولا يقتصر أثر هذا التمهيد على وجود الكلمة الممهدة والقافيةِ فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى بناء العبارة الشعرية نفسها بناءَ يقود إلى القافية المنتظرة، مما يؤكد غلبة الاتجاه الشكلي عند هؤلاء الشعراء ويفرق بينهم وبين شعراء الحركة الرومانسية الأوروبية. ومن ذلك قول إيليا «أبو ماضي» في «الجداول»:

إني أراك كسائـــح في القفر ضـــلَّ عن الطريـــقْ
يرجو صـــديقـــاً في الفـــلاة وأين في القفر الصـــديـــق؟

ولعلنا نلاحظ أن التمهيد للقافية قد عاق الشاعر عن أن ينمي المعنى الذي بدأه في الشطرْ الأول وجرّه الى سؤال إنكاري لا ضرورة له لأنه متضَمن بالطبع في قوله «يرجو صديقاً في «الفلاة».

ومنه قوله مشيراً إلى «الكمنجة المحطمة»:

أقْوَتْ وباتت كالمسامع بعدها
لا شيء يُطربهـــا ولا يُشجيهـــا
وكـأنها في صمتهـا مشدوهـة
ألاّ ترى بهتـــافهـــا مشدوهـــا

وقوله في «الخمائل»:

كم ذا تفتش في السفوح وفي الذرى
عنقـــاء أقرب منـــه للمتصّيـــدِ
يا أيها الشادي المغرّد في الضحى
أهواك إن تنشد وإن لم تنشد

ومنه قول إبراهيم ناجي في «وراء الغمام»:

وأنــت مثــل النجم في المنتـأى
وفي السنا الخاطف كالماسِ
يرنو لـــه النـــاس ويبغونـــه
ومـــا يبـــالي النجم بـــالنـــاس

وقوله:

وهَمَمْتُ بعد اليأس أن أمضي
فإذا بها تختال عن بُعدِ
ميّزتها بشبابها الغض
وبقدّها، أفديه من قدٍّ!

وقد استعان الشاعر بأسلوب التمهيد القافية على ختام البيت الثاني، فجاء ختاماً لفظياً رديئاً يبدو «فضولاً» عاطفياً لا ضرورة له، وإن كان البيتان في جملتهما هابطيْ المستوى قريبين من «النظم».

ومنه قوله أيضاً، وهو تعبير موفق، في مقطوعة من أكثر مقطوعاته تمثيلاً للنزعة الوجدانية التي تجمع بين صقل القديم ورقة الجديد:

.. ورأيت طيف الضَّنك مرتسما
في عاصف الأنواء مطّردِ
في الليل مدَّ رواقه وثوى
كجوانحٍ طُويت على حسد
قبرٌ مباهجه بلا عدد
لفتىً متاعبه بلا عدد
مَنْ يومُه يومٌ بلا أمل
وغد بلا سلوى وبعد غد

وقوله في «ليالي القاهرة»:

إنّ حبي إليك بالصفح سبّاق
- وقلبي إليك، مهما أُصيبا
يا حبيبي، كان اللقاء غريبا
وافترقنا فبات كلٌّ غريبا
- ليت شعري أي أحداثٍ جرَت
أنزلت روحك سجنا موصدا؟
صدئت روحك في غيهبها
وكذا الأرواح يعلوها الصدا

- أيهـــــــا الشاعـــر تغفـــو

تـــــذكر العهـــــــد وتصحـــو

وإذا مـــــا التــــامَ جــرح

جـــد بـــالتـــذكـــار جـــرح

* * *

فإذا تجاوزنا هذه السمات «الشكلية» عند هؤلاء الشعراء، رأيناهم يعتمدون في صورهم على كثير من التشبيهات والمجازات ذات الطبيعة الوجدانية والخياليّة، التي يكثر فيها ما سبق أن تحدثنا عنه من ألفاظ محملة بالدلالات والشعور والرموز. وتشبيهاتهم ورموزهم - في أغلبها - لا تقيم علاقات جديدة بين الأشياء بقدر ما تدور حول محاور من ألفاظ ومعان أشرنا اليها كالنور والألوان والألحان والعطور. وتمتزج هذه العناصر أحياناً في الصورة الشعرية الواحدة فتغني بامتزاجها ورومانسية ألفاظها عن التشبيه المبتكر أو المجاز الطريف. وتجيء أغلب هذه العناصر في الصور الشعرية التي يتحدث الشاعر فيها عن أحلامه وأشواقه أو همومه الضبابية التي لا ترتبط بمشكلة معينة من مشكلات الحياة ويستمد الشاعر مادة صورته - في الأغلب - من عناصر الطبيعة وأحيائها متخذاً منها رموزاً لمشاعره أحياناً، أو خالعاً عليها هذه المشاعر.

ومن تلك الصور ما يجمع تلك العناصر المحورية من الألوان والألحان والطيوب، في عبارة مرسلة أو مجازات وتشبيهات يسيرة تتآزر جميعاً لتضفي على الأبيات جواً من «الحلم المثالي» الذي يعيد صوغ الطبيعة في إطار من «الكمال» والجمال؛ كقول علي محمود طه من قصيدة بعنوان «انتظار» في ديوانه «الملاح التائه»:

ليـــل من الأوهـــام طـــال سهـــاده

بـين الجوى المضنـى وهجس الخـاطرِ

حـتى إذا هتفـتْ بمقـدمـك المنـى

وأصخـتُ أسترعـى انتبـاهـةً حـائر

وسرى النسيم من الخمـائـل والربـى

نشوان يعبــق من شذاك العــاطر

وترنم الوادي بسلسل مــــائـــــه

وتلـــت حمائمه نشيـــد الصــافر

وأطلّت الأزهار من ورقاتها

حيرَى تعجَّبُ للربيع الباكر

وجرى شعاع البدر حولك راقصاً

طربا على المرج النضير الزاهر

أقبلتَ بالبسمات تملأ خاطري

سحرا ، وأملأ من جمالك ناظري!

ومنها قوله أيضاً من قصيدة بعنوان «إلى البحر» من الديوان نفسه:

أقبل الفجر في شفوفٍ رقاق

يتهادى في منظر خلّابِ

حُلل من وشائع النور زُهر

يتماوجن في حواشي السحاب

وإذا الشاطىء الضحوك تغنى

حوله الطير بالأغاني العِذاب

ونسيم الصباح يعبث بالغاب

ـ ويثني ذوائب الأعشاب

ومن الشمس جمرة في ثنايا الموج

ـ يذكو ضرامها غير خابي

ومن البحر جانب مطمئن

قزحيّ الأديم غض الأهاب

ويجمع محمود حسن إسماعيل بين اللحن والعطر واللون أيضاً في قوله ، من ديوانه أغاني الكوخ »:

شجتني رنّة العصفور	في فجر الربى الصاحي
وعذب اللحن من شاد	رخيم الصوت صداح
وساري العطر من زهر	رطيب العود فيّاح
فرنمت على المزمار	أغنيّات أفراحي
نشيد الحقل والشاة	ولحن الروح والراح

ثم ينقُضُ هذا الجو البهيج في خاتمة القصيدة مستخدماً العناصر نفسها نافياً وجودها في تعبيرات مجازية على قدر من التجسيم، فيقول:

اذا مـا الشفـق الـدامي	ضفـت في الأفـق أنهـارُه
ولـــــفّ الشمسَ في نعش	من النـــيران أستـــاره
ومـــــات الموج في النهر	فمـــا يُسمـــع تهـداره
ومـــات العطر في الروض	فمـــا تنفـــح أزهـــاره
ولاح النيـل وسنـانـا	تـــروع الفكـــرَ أسـراره
نعينـــــا الشمس في لحن	شجَـــى الأغنـــامَ شاديـــهِ
فراحـــت في جنـــاز النو	ر ولهـــى من مراثيـــه
أقـــامـــت مـــأتماً في الوكـ	ـر في صمـــتٍ ديـــاجيـــه
شجون في ضمـــــير الرّ	يـــف هـــاجتهـا أماسيـــه

وسواء استخدم الشاعر هذه الألفاظ المحورية ومشتقاتها ومرادفاتها مفردة، كما رأينا عند الشابي، أو مركبة في تشبيهات وصور مجازية، فإنه في الحالين يجد فيها عوناً على تصوير تجربته الوجدانية المجردة التي لا ترتبط ـ عادة ـ بواقع خاص بقدر ما تعبر عن أشواق مطلقة ومشاعر مبهمة غير محدودة، ويجد فيها كذلك قدرة على الرمز والإشعاع والإيحاء بعالم المثال والروح والتسامي عن دنيا الناس والواقع، في أصياف النور وأحلام العطور ونشوة الألحان. ولا تكاد تخلو قصيدة تصور عواطف هؤلاء الشعراء أو أحزانهم أو استغراقهم في مشاهد الطبيعة من هذه الألفاظ والصور المرتبطة بتلك المعاني. وقد يعبر الشاعر بالنور، مثلاً، تعبيراً عاماً عن الفرح أو الإشراق النفسي أو البهجة بمشاهد الطبيعة وأوقاتها، لكنه في كثير من الأحيان يربطها بتلك العوالم الروحيــة، وبمعــاني العفــة والطهر والعبــادة. وكلمــا اقــترب الشاعر من طبيعــة «الرومانسية» زادت في شعره تلك الألفاظ والصور المهومة وزاد ارتباطها بتلك المعاني المثالية والروحية.

ويعد محمود حسن إسماعيل والهمشري، في بعض قصائده ـ كما ذكرنا من قبل ـ من أكثر هؤلاء الشعراء اعتماداً على تلك الألفاظ والصور، ومن أشدهم اقتراباً من طبيعة الرومانسية. وإذا استقرأنا الصور التي يرِد فيها النور ومرادفاته ومشتقاته عند محمود حسن إسماعيل في «أغاني الكوخ» فسنراها منبثة في أغلب قصائده بصورة عامة أحياناً، ومرتبطة بتلك المعاني في كثير من الأحيان.

فمن الصور العامة قوله مشيراً الى الطبيعة في الريف، جامعاً بين النور والعطر الذي يضوع في كثير من صوره:

.. حتى أراق الفجر أقداحه
وانساب منها ضوؤه الغامرُ
مرّت عليهم ساريات الصبا
ينفح منها السوسنُ الباكر

وقوله:

ترفّ الفراشة في حوضه
رفيف المنى في مجالي السعود
تحوِّم في موكب زاخر
من الضوء غشّى عليه الهمود
تراها، وقد كُللت بالضياء
عروساً تزفّ لزاهي الورود!

والبيت الأخير سطحي الخيال ضعيف التعبير، ومثله في عاطفيته المسرفة وخياله التقليدي قوله، في البيتين الأخيرين، متحدثاً عن حاملة الجرة:

جُنّ جنون البحر، لمّا رأى
أحلامها من فيضه الرائقِ
فصفّق الموج على ساقها
من فتنة كالواله الخافق
وريع طيف الشمس لِما زها
جبينُها عن لمحه البارق
فمالت الأضواء عنها، لِما
أخجلها من نوره الشارق!

على أنه يجسم معاني النور في صورة بديعة متحدثاً عن «القرية الهاجعة في ضوء القمر» فيقول:

لفّها الليل فاستراحت من الأين
ـ على حضنه الرقيق الهنيّ
وسّدتها الأضواء من لمحها الضافي
ـ وِساد الطبيعة العبقري
وحبَتها المهادَ موجة نور
أشرقت في ترابها القرمزي
لمعات من وجنة القمر الزاهي
ـ وفيض من ثغره العسجدي!

ويجسم تلك المعاني مرة أخرى، وإن كان تجسيماً أكثر «بساطة» في قوله:

وكأن الريحان من رونق الخضرة
ـ صيغت عيدانه من زبرجدْ
ضاع من كمّه العبير كعذراء
ـ براها الهوى فراحت تنهّد
وتخال الضحى عليه برودا
فُصّلت من سنا شعاع وعسجدا

والتشبيهان في البيتين الأول والثاني من التشبيهات التقليدية التي نصادفها عند هؤلاء الشعراء حتى في ثنايا أكثر صورهم حداثة أو رومانسية، وهي تمثل ما أشرنا اليه من سلطان القديم على الشعر العربي حتى في آخر مراحل تطوره.

ومن قبيل هذا التجسيم قوله عن الريف جامعاً مرة أخرى بين النور والعطر:

وطوّف ريحانه في الجنان
وفي كل منضورة بالوجود
يفتّش عن روضة بَرّةٍ
بفيء الظلال الرطيب الرغيد
وعن سحرها في ركاب الضحى
وقد لبست أرجوان الورود
تأطّر في حلة من شعاع
مُوشى بطلّ الصباح النضيد

أما حين يرتبط النور بالمعاني الروحية والمثالية فإنه كثيراً ما يوحي إلى الشاعر بصور مبتكرة من التجسيم أو التشبيهات الطريفة المركبة. ومن ذلك قوله، مشيراً إلى زهرة القطن:

عانقتْ طيفَ الضحى واكتأبت
لأصيلٍ لاح مخنوقَ الشّعاعْ
ورَنَت للشمس يخبو سحرها
بعد ما أذهل أجفان القلاع
فبدت حانية الرأس أسى
ترمق الغرب بمضٍّ والتياع
مثل صوفي تراءى خاشعاً
مطرق الرأس بمحراب التلاع

وقوله، متحدثاً عن ضوء القمر في القرية:

.. غرقتْ في جلاله الروحُ سكرى
من طِلا جامه الوضيء السنيِّ
تنهلُ الحلم من رؤى تتجلى
هامسات بكل معنى خفيِّ
رائعات الأطياف، لماحة الومض
– تهادَى على مهادٍ رضيِّ
نسجته يد الشقاء من القش
– فراشا لمتضام شقيِّ
حضنته على الضنى قرية نامت
– على شط جدولٍ ريفيِّ
لاح فيه نخيلها خافض الرأس
– كطيف في خاطر الصوفيِّ!
وصفى السِّدر للسكون كرهبان
– أصاخوا في معبد قدسي

---

(١) يشير الشاعر الى الفلاح.

لفّعتـه الأنوار من بُردهـا السامي

- بثـوب مـن السنــا مـوشي

ورنـا الـدَّوم للشعـاع كملهوف

- صبـا إلـى نهـره الفـضي[1]

فاستطالت سيقانه تطلب النجوى

- وتهفـو إلـى الوميض القصـي

كعـذارى سبحن في لجـة النور

- هيـامـا بفيضـه اللُّجـيّ!

ولعلنا نلاحظ ما في هذه الصورة من ألفاظ كثيرة دالة على النور غير محدودة المعاني، تجيء مرتبطة بأمثالها من الألفاظ الدالة على الحياة الروحية ولحظات الاستغراق الوجداني والسبحات الخيالية.

ومن ذلك قوله على لسان « سنبلة تغني »:

كلّـلَ الفجر جبيـني	بالندى الغض الرطيب
والأصيـل البَرُّ ألقـى	تِـبره بـين جيوبي
وشعـاع الشمس حيًّـا	في شروق وغروب
لو رأى الرهبـان طهري	وصـلاتي في المغيـب
هجروا الـدير وخرّوا	سجّـدا فوق كثيـبي

وقوله مازجاً بين النور واللحن والعطر في صورة مركبة، مشيراً إلى المؤذّن:

وشاعر في الفجر يسبي النهـى

بسورة جلّـت عن المـأثم

خيـالـه من سدرة المنتهـى

ولحنـه مـن وتـر الأنجم

عـفَّ الـترانـيم، إذا نصّهـا

كـادت تضيء الطهـر فـوق الفم

---

(١) الدوم شجر طويل من فصيلة النخل.

معنـــبر اللحن ، إذا مـــا شدا
ورجّـــع الأنغـــام في فجره
تخـــالـــه مجمرة ، والصـــدى
فوح التقي ينساب من ثغره
وسائر الكون لـــــه معبـــدا
أترعـــه الإيمـــانـ من طهره

وقوله عن الفراشة ، مازجاً أيضاً بين الطيوب والأضواء والأنغام :

وراهبـــة في الضحـــى أوقـــدت
من الزهر مجمرة ذاكيـــــــــه
إذا فـــاح منهـــا العبـــير النـــديّ
وطوّف في الأيكـــة الضـــاحيـــه
تصـــلّي فـــتركـــع فوق الغصون
وتسجـــد في معبـــد الرابيـــه
وتصغـــى لهمسِ أطـــارَ الشعـــاعُ
ترانيمـــه في الرُّبى الضـــاحيـــه
خيـــال النـــدى في أنـــاشيـــده
تحدَّر من لمحـــة ضـــافيـــه
يسبّـــح من فتنـــة بـــالضيـــاء
ويفـــني بلمعتـــه الزاهيـــه

والحق أن الشاعر يقدس النور حتى ليراه سر الوجود ، فيقول مشيراً إلى « البومة » :

ألحَـــدَتْ بـــالنور ، وكـــل الورى
لولاه ، مـــــا خفّوا إلى موردِ
حيـــاتهم من لمحـــه ومضـــة
لولاه ، لم تخلـــق ولم توجـــد!

وفي هذه الصور ـ كما رأينا ـ ضروب من التجسيم والتركيب غير المألوف في الشعر العربي لعله من أهم السمات المميزة لأسلوب هؤلاء الشعراء الجديد ومن أبرز الملامح الفنية

للشعر الوجداني إبان ازدهاره. وقد انتهى هؤلاء الشعراء في إلحاحهم على هذه الألفاظ و« التراكيب » والعلاقات الجديدة بين الأشياء إلى « صيغة » فنية مكتملة المقومات يمكن التعرف عليها دون ريب ونسبتها إلى تلك الحركة الشعرية الجديدة.

وقد أحس المحافظون بشيء من القلق نحو تلك « التهويمات » الخيالية والإسراف في تلك الألفاظ والصور المحورية، لكنهم لم يلبثوا أن ألِفوها، إذ كانت تعبر بطبيعتها عن روح العصر، بعد تطور بطيء لم يتسم بالحدّة إلا في دعوته النظرية. أما التطبيق فإنه لم ينفصل فجأة عن التراث بل ظل مشدوداً اليه بطريقة أو بأخرى على اختلاف في الدرجة والطبيعة عند هؤلاء الشعراء.

والحق أن ما رأيناه من نماذج للتجسيم والتركيب لا يمثل ظاهرة غالبة على الشعر الوجداني، فقد التزم هؤلاء الشعراء بطبيعة الشعر العربي واكتفوا ـ في الأغلب ـ من هذا بما يشبه الاستعارة « المرشحة »[1] المبتكرة. فالشعر العربي القديم في جملته « منطقي » العبارة، ينفر من الخيال الجامح والمجاز البعيد وإقامة علاقات موغلة في الغرابة أو الجدّة بين الأشياء.

ولعلنا إذا تدبرنا ما كان يؤخذ على أبي تمام من بعض صور التجسيم، نرى أن أغلبها كان تجسيماً يسيراً ليس فيه هذا الخيال البعيد الذي نراه عند الرومانسيين من الشعراء الأوروبيين، لكنه كان جديداً على تقاليد الشعر العربي حينذاك فأعظم النقاد المحافظون أمره. ذلك لأن الشعر العربي ظل يؤثر وضوح العبارة والمجاز « المنطقي » القائم على وجوه شبه قريبة أو معقولة بينه وبين الحقيقة. ولهذا لم يحاول أنصار أبي تمام، وهم يدافعون عنه، أن ينسبوا إليه تصوراً جديداً للأشياء أو خروجاً على المألوف في الشعر القديم، بل أخذوا يبررون استعاراته وتجسيماته بقياسها إلى نماذج من البيان العربي القديم ليثبتوا أنه لم يأتِ ببدعة غير مسبوقة أو يتجاوز تقاليد ذلك البيان.

وقد أكد البلاغيون والنقاد هذه النزعة بحرصهم الدائم على ربط المجاز بالحقيقة، كما نرى في ردّهم الاستعارة ـ حين يحللونها ـ إلى التشبيه، وعَدِّهم إياها « تشبيهاً حُذف أحد طرفيه » حتى يظل الانتقال من الواقع إلى المجاز منطقياً مقبولاً، برغم أن الاستعارة في حقيقتها « تصور » جديد للأشياء تكتسب فيه وجوداً جديداً غير وجودها في الواقع، وليست انتقالاً من الواقع إلى التشبيه ثم المجاز.

---

(١) الاستعارة المرشحة: هي ما ذكر معها ملائم للمشبه به على سبيل التقوية.

ونجد مثالاً آخر لنظرتهم المنطقية في حديثهم عن المجاز العقلي الذي يتجاهلون فيه «أبسط» أصول العرف اللغوي ليردّوا الفعل إلى فاعله أو زمانه أو مكانه «الحقيقي»؛ فقول الشاعر:

أَعُمَــيرُ، إن أبــاك غــيرَّ رأسَه
مَرُّ الليـــالي واختـــلافُ الأعصرِ

قائم على مجاز عقلي، علاقته السببية، لما فيه من إسناد الشيب إلى «مر الليالي» لأن مرّها سبب فيما يحدث للشعر من الضعف الذي هو العلة «الحقيقية» لتغير لونه من سواد إلى بياض!

وقول الشاعر:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً
ويـأتيـك بـالأخبـار من لم تزود

فيه مجاز عقلي علاقته «الزمانية» لأن الأيام نفسها لا تبدي المجهول وإنما تبديه «حوادث الأيام»!.

وقـول الشاعر:

يغنّي كمـــا صـــدحــت أيكــة
وقــد نبّــه الصبــحُ أطيــارَهــا

مبنيّ على مجاز عقليّ علاقته المكانيـة. فالأيكة نفسها لا تصدح، وإنما تصدح أطيارها.

ولا شك أن الناس لا يحسون بأيّ وجهٍ من وجوه المجاز في أمثال تلك التعبيرات بعد أن أصبحت «عرفاً لغوياً» له حكم الحقيقة، فليس للزمن - في عقول الناس على الأقل - وجود مطلق بمعزلٍ عما يجري فيه من أحداث، وليست «الأيكة» عندهم مجرد «الشجر الكثير الملتف» بمعزل عما حولها من زرع وماء وما يقع عليها ويحوم فوقها من طير. وقد يتصل بهذا ما يراه البلاغيون من إيجاز بالحذف في قوله تعالى «واسأل القرية» وكأن القرية عند الناس مجرد مَبانٍ قائمة بدون أهلها.

لذلك نلمس فرقاً واضحاً بين جسارة الشاعر الأوروبي الرومانسي على الواقع واللغة والمألوف من المنطق والتعبير، واعتدال الشاعر الوجداني العربي في إدراكه للواقع

وتعبيره المجازيّ عنه، واستخدامِه ألفاظ اللغة وبنائه لعباراته الشعرية. فإذا صادفنا لديه تجسيماً ممتداً مركّباً، فإنه يقوم في الأغلب على « تداعٍ » مألوف بين الواقع والمجاز. فالبحر يوحي عادة للشاعر الوجداني بما ارتبط به في الأساطير والحكايات الشعبية من جِنّ وعرائس ماء، أو في حياة الناس حين يَسْبحون ويلهون فوق أمواجه.

وليس من الخيال البعيد ـ إذن ـ أن يجد الشاعر في ظلال الغرب الحزين غدائر شُعْثا تطفو على ثبج الأمواج، كما في قول علي محمود طه:

سمعتُ هدير البحر حولي، فهاج بي
خوالج قلب مُزبد اللجّ هادرِ
وقفت أُشيِع الفكر فيها، كأنما
إلى الشاطىء المجهول يسبح خاطري
وقد نشر الغربُ الحزين ظلالَه
على ثبَج الأمواج شُعث الغدائر
ومن خلفها تبدو النخيل، كأنها
خيالات جن أو ظلال مساحر

ولسنا ننتقص من تصوير الشاعر البديع، لكنا نرى فيه تجسيماً يسيراً لا ينطوي على خيال بعيد يقيم علاقات جديدة غير مألوفة بين الأشياء تَبْدَه القارىء وتستثير خياله، كالذي نجده عند محمود حسن إسماعيل في تعبير قريب من قول علي محمود طه، لكنه بديع في ربطه بين الحقيقة والخيال، وذلك في قوله من قصيدته « العذراء الشهيدة » التي سبق أن تحدثنا عنها:

خُصْلاتك السُّودْ.. منشورةَ الشَّعْرِ.. يلهو بها الموجُ
كأنها خُود.. ينْدُبْن في ذعرٍ.. ما غيَّب اللّجُ!

والجديد في هذه الصورة البديعة أن الشاعر قد جعل من « الخصلات السود » التي هي بعض من الغريقة نادباتٍ ينحن عليها، فكأنه انتزع من الواقع جزءاً فجسّمه في صورة خيالية وظلَّ مع ذلك مرتبطاً ببقية الواقع محتفظاً بوجوده الحقيقي، وكأن الواقع والخيال المجسّم قد امتزجا في صورة واحدة جديدة زاد من إحساسنا بجدِّتها عبارات

الشاعر وما تحمل من حركة وإحساس[1].

ويجسّم علي محمود طه البحر مرة أخرى في صورة أكثر تركيباً، وإن قامت على ذلك «التداعي» الذي أشرنا إليه، فيقول:

وانتحينا من جانب البحر مجْرًى
مطمئنّ الأمواج شاجي الخريرِ
نزلتْ فيه تستحمُّ النجوم الزُّهر
- في جلوة المساء المنير
راقصات به على هزج الموج
- عرايا مُهَدّلات الشعور

ويرسم الصورة نفسها مرة أخرى فيقول:

.. ومن البحر جانب مطمئن
قُزَحيّ الأديم غضّ الإهاب
نزلت فيه تستحمّ عذارَى الضوء
- من كل بضّةٍ وكعاب
عاريات يسبحن في اليمّ، لكن
لفّها الرّغو في رقيق الثياب

ولعلنا نلمس الفرق بين هذه الصور التي تستدعيها إلى الخيال طبيعة البحر، وصورة أخرى في مطلع القصيدة التي وردت فيها الأبيات السابقة، رسمها الشاعر للأمواج في ثورتها العاتية وهي ترتطم بصخور الشاطىء، ثم في تخاذلها وقد انكسرت حِدتها وتراجعت إلى قرار البحر. فقد صوَّر الأمواج في بيتٍ على نحو طريف، كأنها وحش هائل يلوك في شدقه الصخر، ثم عاد في بيت تالٍ فصوَّرها مقهورة تئن في قبضة الريح وقد استحال ما كان فكًا رهيباً الى مجرد «رغو» وفقاقيع. ولا شك أن الصورة بما فيها من ربط جديد بين الواقع والخيال ومن حركة ومقابلة سريعة تقدم نموذجاً أكثر اكتمالاً للتجسيم. وذلك في قوله:

---

(١) قريب من تفسيرنا الصورة الشعرية في هذا البيت قول ابن زهر في موشحته المعروفة «وبكى بعضي على بعضي معي!».

قِـفْ من الليـل مصغيـاً والعُبـاب

وتــأمَّــلْ في المُزْبــدات الغضــابِ

صـاعـدات تلوك في شِدْقهـا الصّخر

ـ وتـرمى بـه صـدور الشعـاب

هـابطـات تئنّ في قبضـة الريـح

ـ وتُرغـى عـلى الصخور الصلاب

ولعمر «أبو ريشة» بعض صور من التجسيم المبتكر وإن جاء مركّزاً يستعيض الشاعر فيه بالمقابلة عن التركيب؛ فهو كثيراً ما يقابل بين الكواكب في سموّها والثرَى أو «السفوح» في انخفاضها وضعة شأنها، كما في قوله:

.. فـأتَلِـقْ يـا معبـد النجوى بنـا

إنمــــا نحن شموع المعبــــــدِ

كَمْ كحَلنْــا مُقلــة المجـد بمـا

صُغْــتَ في فجر السّنــا من مِرْوَدِ

يوم طوّقـــتَ الـــبرايــا بِيَــدِ

وتلقّيــتَ جَنــاهــا بيــد

قَـــدَمٌ تجرح أحشاء الـــثرى

وفمٌ يلـــثم خـــدّ الفرقـــد!

وقوله:

معاذ خلالِ الكبْرِ، ما كنت حاقدا

ولا غاضبا إن عاب مسرايَ عائبُ

فـكم جبـل يغفو عـلى النجم خـدهُّ

وأذيـالــه للسائمات مــلاعــب!

وقد يبني تجسيمه على معني العطور والطيوب ـ كما يفعل محمود حسن إسماعيل والهمشري والشابي وغيرهم ـ فيقول:

.. مفــاتن ريّــا الجمــال الحَييّ

مجنّحـــــة بـــــالهـوى المُبْكِـرِ

وأنـــت عليهـــا انفــلات الحبيس

من الطِّيـــب في الـــبرعم الأخضر

رويـــــدك ، لا تزحمي بــــــالرؤى

خيــالــك ، يــا عَفّــة المئزر

أنـــا حفنـــة من رمـــاد المُنـــى

على مجمـــر الزمـــن الأزور

أو يجسّم الألم في صورة جرح ينزف ، وهي صورة أثيرة عند بعض الوجدانيين ، فيقول من قصيدة بعنوان « يا رمل » في ذكرى المولد النبوي :

.. فقـام منهم فريـق حـائر تَعِـبٌ

يستصرخ الشيم العربـــاء والهممـــا

ويعرض الغـــد في ميثـــاقـــه صُوَرا

تنـدَى أنـاملهـا من رقّـةٍ كرمـا

أطل يلثم جرح الأرض ، فاختضبت

شفاهه بدماها بعد ما لثما!

وقـال يـا أرض لا تستعـبري ألمـا

فقـد نحرْتُ عـلى أذيـالـك الألما!

★ ★ ★

ويكاد يخلو شعر بعض الشعراء من المجاز الطريف أو التجسيم المبتكر ، ويستعيضون عن ذلك بعبارة شعرية « براقة » تأتي بعد عدة مقطوعات ذات طابع نثري واضح فيزداد تألقها وتلقى ببعض ألَقها على ما سبقها من عبارات تقريرية خالية من اللمحات الشعرية الأصيلة . وقد ذكرنا من قبل أن إبراهيم ناجي من بين هؤلاء الشعراء الذين « ينظمون » مشاعرهم على هذا النحو ، إلا في قصائد قليلة تتميز بنفحة شعرية خاصة . ومن مقطوعاته ذات الطابع النثري والنهاية الشعرية ، قوله مثلاً ، في « وراء الغمام » :

يـا حبيـبَ الرّوح ، يـا روح الأمـاني

لستَ تـــدري عطش الروح إليكـــا

وحنيني في أنينٍ غير فاني

للرَّدَى أشربه من مقلتيكا

آهِ من ساعةِ بَثٍّ وشجون

ولقاءٍ لم يكن لي في حسابْ

وحديث لم يَدُر لي في الظنون

يا طويل الهجر يا مُرَّ الغياب

حَلَّ يا ساحرُ صفوٌ وسلام

بَعد فتك البين بالقلب الغريبْ

ودنا روض وظل وغمام

بعد فتك النار بالعمر الجديب

الى أن يقول:

كيف يفني ما كتبناه بنارْ

وخطَطْناه بسهد ودموعْ

يشهد الليل عليه والنهار

والشهيد المتواري في الضلوع

ولعلنا نلاحظ الصنعة اللفظية السطحية في قوله « يا حبيب الروح يا روح الأماني .. وحنيني في أنينٍ غير فان ». ثم يأتي الشطر الرابع من المقطوعة الأخيرة فيشيع شيئاً من الحياة في العبارات النثرية السابقة.

ومن ذلك قوله من قصيدة بعنوان « قلب راقصة » في « وراء الغمام »:

عجبًا لقلب كان مطمعه

طربا، فجاء الأمر بالعكس

واشدُّ ما في الكون أجمَعِه

بين القلوب أواصرُ البؤس

عجبا لنا، في لحظة صِرْنا

متفاهمين بغير ما أمَد

يا من لقيتك أمس، هل كُنّا

روحين ممتزجين في الأبد!

الى أن يقول:

أفـديـكِ بـاكيـةً وجـازعـة
قـد لفّهـا في ثوبـه الغسقُ
ودَّعتُهـا شمسا مودِّعـة
ذهبـت، وعنـدي الجرح والشفـق!

ولسنا في حاجة إلى الإلحاح على النثرية الغريبة في قوله « فَجاء الأمر بالعكس.. في لحظة صرنا متفاهيمس .! » ثم تألق عبارته في قوله « .. وعنديَ الجرح والشفق ».

ومنه قوله:

حان حرماني فدَعْني يا حبيبي
هـذه الجنـة ليست من نصيبي
آهِ من دار نعـيم كلّمـا
جئتهـا أجتـاز جسراً من لهيـب!
وأنـا إلْفُـك في ظـل الصبـا
والشبـاب الغـض والعمر القشيـب
أنزلُ الربوة ضيفـاً عـابراً
ثم أمضي عنـك كـالطـير الغريـب
لِمَ يـا هـاجر أصبحـتَ رحـيما
والحنـانُ الجَمُّ والرِّقـة فـيما؟
لِمَ تسقيـنيَ من شهـد الرضى
وتـلاقيـني عطوفـاً وكريـما؟
كـل شيء صـار مُرّاً في فمي
بعد ما أصبحتُ بـالدنيا عليما
آهِ من يـأخـذ عمري كلّـه
ويعيـد الطفـل والجهـل القـديما!

ولا يخفي ما في المقطوعتين من نثرية واضحة، وبخاصة في البيتين الأولين من المقطوعة الثانية، حتى ينتهي إلى تحسّره البديع في الشطر الأخير. ومن ذلك أيضاً قوله:

هربـــــتُ مـــن عــــــالم أضــرّا
وجئــــت يـــا كعبــــتي أزورْ
هـــــاتي خيـــــالاً إذن وشعرا
أسكبــــــه في فم الــــــدهور!
هربــــت من عـــــالم الشقـــــاء
وجئــــت علّي لـــديــك أحيــا!
أشــرب مـــن روعـــــــــة السمــاء
شعرا وأسقِي الفؤادَ وحيـــــــا
مللــــــتُ في هــــــاتـــــه العوالم
مهزلـــــــةَ الموت والحيــــــاه
وصورة القيـــــــد في المعــــــاصم
ووصمـــــة الـــذل في الجبــــاه

ومنه قوله في « ليالي القاهرة »:

يـــا غــرامـــا كـــان منّـــي فـــي دمـــي
قـــدَرا كـــالموت أو في طعمـــهِ
مـــا قضينـــا ساعــــة فـــي عـرســه
وقضينـــــا العمر في مــــــأتمه
مــــا انتزاعي دمعـــــةً من عينـــه
واغتصـــابي بسمـــة من فمــــه!
ليست شعــري ، أيــن منــــه مهربــي؟
أين يمضي هــــــارب من دمــــه!

ونصادف بعض هذه العبارات المتألقة عند إيليا « أبو ماضي » في ثنايا بعض قصائده التي تغلب عليها النزعة العقلية فتشيع شيئاً من الإحساس يغطّي على منطقيةِ ما سبقها من عبارات . ومن ذلك قوله من قصيدة « الأشباح الثلاثة » في « الجداول »:

... وإذا شيـــــــخٌ فـــي صحـــراء
كـــالـزورق فـــي عـــرض البحـــر

أعيــاه الصلــح مــع المــاء
وأضـــاع الـــدَّربَ إلى الـــبرِّ
يمشــي فــي الأرض علــى مَهْـــل
وعــلى حَــذرٍ ، لكــن يمشــي
كـــالشاة تساق إلـى القتـــل
بعصـــا جبّـــارٍ ذي بطـش
يــا شيـــخ ، لمـــاذا لا تـقـــفُ؟
دَميــت رجــلاك من الرّكــض !
فـــأجـــاب بصـوت يـرتجـــفُ
الأرض تسير عـــلى الأرض !
يــا شيـــخ ، رويـــدا . . . فـــالبـــدرُ
سيضيء الـــدرب فتستهـــدي
فـــأجـــاب : ويتلـوه الفجـــرُ
لكــن سيضــيء لمــن بعـــدي !
أيلـــــــذُّ لغصــنٍ منكســر
عرَّتـــه الريـــحُ من الورقِ
أن يبصـر فـــي ضـــوء القمــر
مـــا كـــان عليــه ، عــلى الطرّق!

* * *

وقد ذكرنا في دراستنا للمرحلة السابقة أن هؤلاء الشعراء شديدو الإحساس بما في الحياة والمجتمع والطبيعة والنفس من مفارقات ، وهم لهذا يبنون كثيراً من صورهم الشعرية على المقابلة بين المفردات أحياناً أو بين طائفة من المتماثلات في طرفَيْ الصورة في بعض الأحيان . وكثيراً ما عبر الشعراء عن هذا الإحساس بالتناقض بما ينسبونه إلى « القلب » من احتواء للأضداد ، وهو معنى يتردد عند كثير منهم ، كقول الشابي من قصيدته « الأبد الصغير » :

يــا قلــب ، كم فيــك من كونٍ قــد اتّقدَت
فيــه الشموس وعــاشت فوقــه الأُمَمُ

يـا قلـب، كم فيـك من أفـقٍ تنمّقـه
كواكـبٌ تتجلّـى، ثم تنعـدم!

يا قلب، كم فيك من قبر قد انطفأت
فيه الحياة، وضجّت تحته الرّمم

يـا قلـب، كم فيـك من غـاب ومن جبـل
تـذْوِي بـه الريح أو تسمو بـه القمم

يا قلب، كم فيك من كهف قد انبجست
منـه الجداول، تجري ما لها لُجُم!

تمشي، فتحمـل غصنـا مزهراً نضراً
أو وردة لم تشوّه حسنَهـا قـدم

أو طـائراً ساحراً مَيْتـا، قـد انفجرت
في مقلتيـه جراح جَمّـة ودم!

يـا قلـب، كم من مسرّات وأخيلـة
ولـذة، يتحـامـى ظلَّهـا الألم

غنَّـت لفجرك صوتـا حـالما فرحـا
نشوان، ثم توارت وانقضى النغم

وكم رأى ليلُـك الأشبـاحَ هـائمة
مـذعورة تتهـادى حولهـا الرُّجم

ورفرف الألم الـدامي بـأجنحـة
من اللهيـب: وأنَّ الحزن والنـدم!

وكم مشت حولـك الـدنيـا بـأجمعهـا
حـتى توارت، وسار الموت والعـدم

وشيَّـدت حولـك الأيـام أبنيـة
من الأنـاشيـد، تُبنَـى ثم تنهـدم!

ويرسم علي محمود طه صورة مماثلة لقلبه، منطوية على كثير من المتناقضات فيقول من قصيدة بعنوان «قلبي» من ديوانه «الملاح التائه»:

... مستوحشا في الأفـق منفرداً
وكـأنـه في سامر الشُّهـب

هــــذا الزحـــام حيـــالــه احتشدا

هو عنـــه نـــاءٍ جِـــدٌّ مغـــترب

مـــترنّحـــا كـــالعـــاشق الثّمـــلِ

ريّـــانَ من بَهَـــج ومن حَزَنِ

نشـوان مـــن ألـم ومـــن أمـــــلِ

مستهزئـــاً بـــالكوْن والزمن

تلـــك السماء عـــلى جوانبـــه

بحر الحيـــاة الفـــائر الزّبـــدِ

كـم راح يلتمس الـقرار بــــــه

هـيمان بـين شواطـيء الأبـد!

وأكثر ما يلفت هؤلاء الشعراء من المتناقضات ما لفتهم في مرحلة الريادة من خلاف بين مظهر الإنسان ومخبره، وبين سلوك الأخيار والأشرار، والفضلاء والأرذال. وقلَّ أن يبلغوا في التعبير عن هذا التناقض حدَّ الصور الكُلّية المركبة، إذ يكتفون ـ كما اكتفوا إبان مرحلة الريادة ـ بالمقابلات اللفظية اليسيرة، بما يلائم طبيعة العبارة الناقدة المنطقية. ومن ذلك قول إيليا «أبو ماضي» من قصيدة بعنوان «أنا» في ديوانه «الجداول»:

... عينـــاكَ مِن أثوابـــه في جَنّـــةٍ

ويـــداك من أخـــلاقـــه في سَبْسبِ

وإذا بَصُرْتَ بـــه بصرتَ بـــأشمـــطٍ

وإذا تُحَـــدِّثـــه تَكَشّف عن صـــبي

إنـــي إذا نـــزل البـــلاء بصاحـــبي

دافعـت عنـــه بنـــاجـذي وبمخلـــبي

وشَدَدْتُ ساعـــده الضعيـــف بساعـــدي

وسترت منكبـــه العريَّ بمنكـــبي

وأرى مـــساوئـــه كـــأنـــيَ لا أرى

وأرى محـــاسنـــه وإن لم تُكتـــب

وألوم نفسي قبلـــه إن أخطـــأت

وإذا أساء إلـــيَّ لـــم أتعتّـــب

متقرّب من صاحبي ، فإذا مشت
في عطفه الغُلَواء لم أتقرب!

وقوله مشيراً إلى طبع الإنسان من ديوانه « الخمائل » :

جمَعَ الحسن والدمامة والإقدام
- والخوف والنُّهى والجنونا
والرجاء الذي يصير به الفدفد
- روضا وشوكهُ نسرينا
والقنوَط الذي يُعْرى من الأوراق
- في نشوة الربيع ، الغصونا

ومنه قول محمود حسن إسماعيل في « أغاني الكوخ » :

إيه يا قريتي ، أصيخي لِشادٍ
سكب اللحن في رنينٍ شجيٍّ
مدَّ أوتاره أشعة بدر
غارقات في صمتك السرمدي
ساحرات النهي برعشة أطياف
تراقصن في الفضاء الوضِي
صدحت بالجلال في صمتها الساهي
- لسرٍّ محجَّب أزلي
تلهم الرُّشد للضلول ، وتلقى
معجزات الهدى لكل غوِي
وتسوق الإيمان للجاحد الغاوي
فتنضو من قلبه كل غيّ
فضحت كل ملحد حين أضفت
قدرة الله من سناها العِليّ
هي فن السماء لاح على الأرض
- بلوحٍ منمّق موشيّ

وقوله من قصيدة عن الساقية أسماها «القيثارة الحزينة»:

... لم يسمـع النَّوْح لمخنوقـة
تشكو إلى الـدهر أسى قيـدِهِ

خرساء، لكنْ صوتهـا صـارخ
يـذيـب قلبَ الصخر منْ وجـده!

تفـني دموع النـاس من فيضهـا
ودمعهـا بـاقٍ عـلى عهـده

تحيـا زروع الحقـل من ريّـه
من سوسن النبـت ومن نَـده

ويزدهي الزهر إذا مـا جرى
منهلهـا الصـافي عـلى خـده

يفـترّ إن نـاحـت، ويـذوي إذا
لم تسكـب الـدمـع عـلى مهـده

ومنه قول إبراهيم ناجي من قصيدة «الأطلال» في «ليالي القاهرة»:

يـا لهـا من قمم كنّـا بهـا
نتـلاقـى وبسِرِّيْنـا نبوحْ

نستشفّ الغيـب من أبراجهـا
ونرى النـاس ظـلالا في السفوح

أنـت حُسن في ضحـاه لم يزل
وأنـا عنـديَ أحزان الطفَـل

وبقـايـا الظـل من ركـب رحـل
وخيوط النور من نجم أفـل

انظري ضحكي ورقصي فرحـا
وأنـا أحمل قلبـا ذُبحـا

ويراني النـاس روحـا طـائراً
والجوى يطحنـني طحن الرَّحـى

وإلى جانب هذه المقابلات اللفظية والمعنوية الكثيرة، تقوم كثير من قصائد هؤلاء الشعراء على التناقض بين الواقع والمثال فتصبح القصيدة كلها رمزاً لهذا الموقف الرومانسي من المجتمع والحياة والحب. وما أكثر ما صوروا لوعتهم وهم يشهدون تماثيلهم الخيالية حُطاماً على صخور الواقع الصلب، وما أكثر ما عبروا عن روعتهم حين تنكشف لهم طبيعة الحياة وأخلاق الناس عن غير ما كانوا يظنون. لكنهم في كل هذا قلَّ أن يُفلتوا من إسار البيان اللفظي والمقابلات المباشرة.

دراسة تطبيقية

حصاد القمر

للشاعر محمود حسن اسماعيل

من ديوانه «أين المفر»

سِيّــان في جفنــه الإغفــاءُ والسَّهرُ
نــامت سنــابلــهُ واستيْقـظ القمرُ

نعســان يحلـم والاضــواء ساهــرة
قلْــبُ النسيم لهــا ولهــانُ ينفطر

مــال السنــا جــائيــاً يُلْقَــى بسمعــه
همسا من الوحي لا يُدرَي لــه خــبر

وأطرقــت نخلــة قــامــت بتلعتــه
كــأنهــا زاهــد في الله يفتكر

إن هــفَّ نسْمٌ بهــا خِيلَــت ذوائبُهــا
أنــامــلا مُرْعشاتٍ هزّهــا الكِبَر

كــأنمــا ظلهــا في الحقــل مضطَّهــد
صمْتُ السكونِ إليـه جاء يعتـذر!

الــدَّوح نشوان ، فــاخشعْ إن مررت بــه
فضيفُه البــاطشان : الليـل والقدر

كــأن أغصــانــه أشبــاح قــافلــة
غاب الرفيقان عنها : الرّكب والسفر

مبهورة شخصــــت في الجوّ ذاهلــــة
كــأنهــا لحبيــبٍ غــاب تنتظر

أوِ أنهــا نسيــت عهــدا وأنعشهــا
شجوُ الرياح فهاجت قلبَها الذِّكَر

أو أنهــا،والأســى المكبــوت فــي فمها ،
بنــاتُ وعــدٍ بهــا عُشّاقُهــا غــدروا

عجمــاء تنبس كــالتمتــام عــابسة
ومــلء أوْفــاضِهــا التهويمَ والخــدَر

يـا ساكـب النور، لا يـدري منـابعـه

لأَنْـت قلـبٌ يُشعّ الحـبَّ، لا قمر!

هـيمان، تحمـل وجْـدَ الليـل أضلعُـهُ

والليـلُ تقتلـه الأشجـان والفكر

كـأنـه زورق في الخلـد رحلتُـه

تيّـارُه من ضفـاف الخلـد منحـدر

يـا طـائراً في رُبَـى الأفـلاك مختفيـاً

يمشي عـلى خطوه الإجفـالُ والحـذر

أرْخِ اللثـامَ، فمهمـا سِرت محتجبـا

نمّـتْ عـلى نورك الأسدال والسُّتُر

عَـلامَ ضَنُّـك بـالأنوار في زمن

إليـك يظمـأ فيـه الرُّوح والبصر

الأرض مقتولـةُ الأسرارِ ساخرة

كـأنهـا شيخـة بـالنـاس تتَّجر!

تقبَّلـتْ كـل مولود بقهقهـةٍ

وقهقهـهَ اللّحـدُ لّمـا جـاء ينـدثر!

يـا طـائفاً، لم ينَـمْ سرٌّ عـلى كَـبِـدِ

إلا وحفّـك من أحـلامـه أثر!

تمشي الهويـني كمـا لو كنـت مقتفيـاً

آثـار من دنّسوا مغنـاك واستـتروا

ليـلاتُـك البِيـض، والأيـام تحسدهـا،

عرائس عن صبـاهـا انحلَّـت الأُزُر

سمعـتُ سحرك في الأضواء أغنيـة

حيرَى تـأوّه عنهـا الرّيحُ والشجر!

وعَيْتُهـا ونقلـت السرّ عن فمهـا

لمن أبوح بـه؟ والنـاس قـد كفروا

آمنـت بـالله، كـل الكون في خلـدي

هـادٍ إليـه، الحصى والـذّرُّ والحجر

ذرَّت عيونُك دمعاً ليس يعرفه
إلا غريب بصدري حائر ضجِر
قلب كقلبك مجروح ، وفي دمه
هالات نور إليها ينصت البشر
إن العذاب الذي أضناك ، في كبدي
من ناره جذوة تغلي وتستعر
سَرَى كلانا ونبع النور في يدّه
أنت السنا ، وأنا الإنشاد والوتر
وأشربتنا الليالي السّودُ أدمعَنا
وأنت سالٍ ، ونفسي غالها الشرر
كأن وجهك في الشُّطآن ، حين غدا
إليك يومىء من أرواحها نظر
مُبَشّر بنبي ، ذاع مؤتلقا
على العوالم من أضوائه ، خبر
الله أكبر ، يا ابن الليل يا كبدا
لم يُضْنِ أسرارَها التطواف والسهر
بكى الحيارَى على الدنيا مواجعَهم
وصرَّعتهم بلايا الدهرِ والغِيَرُ
وأنت حيران منذ المهد... لا وطن
ولا رفيق ، ولا درب ولا سفر
لكنّ طرفك نشوانُ السنا ، ذهبت
منابع السحر من بلواه تنهمر

قفْ مرّة في سماء النيل ، واصغِ إلى
محيَّرين سَرَوا في الحقل وانتشروا
قوم همُ الدمع والآهات تحملها
أقفاصُ عَظمٍ لهم من خطوها نُذُر
كادت مناجلهم ، والله مُشْرِبُها
بأسَ الحديد ، من البأساء تنصهر

مشوا بهـــــا في مغـــــاني النور تحسبهم
جنـــائزا زُمَر أنَّـــت لهـــا زمر

جـــاسوا الحقول مساكينـــا ، جـــلابِبُهُمْ
توراةُ بؤسٍ عليهـــــا تُقرأ العِبَر

يَجْنون أيـــامَّهم ضنكـــا ومسغبـــة
مِمّـــا أفـــاء لهم واديهم النضر

ساءلـــتُ سُنبلهم : مـــا سِرُّ شقوتهم
ومِنْ غبـار يـديهم مرجُـك العطِر؟

فمـال واسترجعـت عيـدانـه نغمـاً
يلغو من الموت ، في أصـدائـه سحر

وإذ بهـــا في تراب الحقـــل نـــائمة
تحكي توابيتَ لم توجـد لهـا حُفر

بكـى الحصيـد عـلى أحزان غـارسِه
متى سيحصد هذا الدمع يا قمر!

* * *

ذكرنا أن محمود حسن اسماعيل من أكثر الشعراء اقتراباً في شعره الوجداني من طبيعة « الرومانسية » بمعناها الكامل. فللتجربة الشعرية عنده ـ بفضل صياغتها الفنية الخاصة ـ أكثر من مستوى تتجاوز في بعضها الالتصاق بالواقع وتحلق في أجواء من الخيال الغائم تقترب فيها من مشارف الرمز. والطبيعة لديه ليست « خلفية » للتجربة النفسية أو العاطفية أو أداة لانتزاع صور بيانية مستمدة من عناصرها ، بل هي خطوط وألوان أساسية في صوره الفنية تمتزج بخطوط الموضوع النفسي أو العاطفي امتزاجاً كاملا في أغلب الأحيان.

وللشاعر جرأة ظاهرة على علاقات الأشياء في الواقع وإقامة علاقات جديدة مكانها يقوم فيها الخيال البعيد بتركيب صور مجسمة جديدة ، وله إلى جانب ذلك جرأة على ألفاظ اللغة وبناء جملها نابعة من سيطرة واضحة على أداته الفنية ، وليست عن عجز أو جهل بأصول اللغة وأسرارها. وقد تنتهي به هذه الجرأة وهذا الخيال البعيد أحياناً إلى شطط في التجسيم أو عقد الصلات بين الأشياء أو استخدام الألفاظ والعبارات ، وهو

أمر مألوف عند الشعراء الرومانسيين. وقد ذكرنا في دراستنا للمعجم الشعري والصورة الشعرية أنه ـ كأغلب الوجدانيين ـ مولع ببعض الألفاظ التي تعبر عن معان أساسية في الموقف الوجداني وصورته الفنّية. وقلنا إن النور ـ مفرداً أو مقترناً بدلالات الألحان والطيوب ـ من تلك الألفاظ المحورية في شعره.

والنور في هذه القصيدة محور معانيها وصورها، فهي تتحدث عن القمر وما يشيعه نوره في الطبيعة وفي نفس الشاعر من أجواء وأحاسيس. لكنّ الشاعر لا يقف من النور عند ألفاظه ومرادفاته، بل يتخذ منه منطلقاً لتجسيم مشاهد الطبيعة وخلجات النفس في إطار من المعاني الأساسية المتصلة به. وقد تحدّثنا من قبل عن ميل الشاعر إلى أن يربط بين مشاهد الطبيعة ومعاني الطهر والتقوى والعبادة. وهو هنا يجري على ذلك السنن الفني والنفسي فيربط بين النخلة، والزهد والتفكير في الله، وبين السنا والوحي، وبين النور والإيمان.

والنخلة عند الوجدانيين شجرة «رومانسية» إن صح هذا التعبير، يجدون فيها من المعاني المختلفة ما يلائم أحوالهم النفسية وميولهم الفنية، فهي أحياناً رمز للشموخ، وأحياناً للسكينة، وأخرى للتفرد والعزلة. وهي توحي بكثير من الصور الفنية التي يراها الشاعر في وجودها المادي أو فيما ينطبع حولها في وجدان الشاعر من خيالات وأحاسيس.

وصُوَر الشاعر في هذا المجال صور مركبة، قد يستقصي فيها المعنى الواحد فيجسّمه تجسيماً ممتداً، وقد يضيف إليه ما يلائمه. وقد ينتقل منه إلى معان أخرى لا يربطها به إلا مجرد الجو النفسي العام. وهو لهذا لا يقنع بتشبيه النخلة بالزاهد، بل يضيف إلى ذلك تشبيهين أحدهما يتصل في معناه العام بما يمكن أن يدل على التوبة أو التقوى فيرتبط بجو الزهد الذي رآه الشاعر في النخلة، والثاني يمثل «شطحة» من تلك الشطحات الذي نصادفها كثيراً في صور الشاعر الخيالية:

وأطرقتْ نخلة قامت بتلعته
كأنها زاهد في الله يفتكر
إن هفَّ نَسْم بها خِيلت ذوائبُها
أناملا مرعشات هزها الكبرى
كأنما ظلها في الحقل مضطهد
صمتُ السكون إليه جاء يعتذر!

وقد عُرف الشاعر - كما ذكرنا - بهذا اللون من التجسيم والتشبيه والمجاز المتصل بالمعاني الدينية والصوفية، ومنها قوله في قصيدة «ليل وريح وحب» من ديوان «أين المفر»:

وكـــان الأفـــق كـــالمحرابْ
وركْـــب الريـــح كـــالأوّاب
يطوف مُـــدَنْـــدِن الأسراب
كصوفيٍّ يـــدقّ البـــاب
عـــلى سرِّ النبيـــين!

على أن المجاز في هذه القصيدة لا يبلغ كثيراً حدّ التجسيم المركب الموغل في الخيال، كالذي نراه في بعض قصائده الأخرى من مثل قوله في وصف القيظ:

وأقعـــى عـــلى الأسوار قيـــظ رأيتـــهُ
يطـــلُّ بوجـــهِ الحـــانـــق المتنـــدّم
يلوح كجـــلّاد الظـــلال، وهـــذه
سيـــاط اللظي منـــه طوالُ التضرم
يَكَـــدْن يُحِلن الظـــلّ وَهْمـــاً، وغُصنَـــه
تهـــافُـــتَ مفـــزوعٍ عميـــقِ التوهـــم

وقوله:

كـــأن القصور الشامخـــات بـــأرضهـــا
محـــاريـــبُ جنٍّ في مزارٍ محرَّم
يطنُّ حواليهـــا الهجـــير كـــأنـــه
تخـــافُـــتَ عـــارٍ حول عِرض مثلَّم
وينفـــخ كـــالحـــدّاد نـــارًا شرارُهـــا
تنـــاهُشُ خزيٍ في ضميرٍ مـــذمَّم
مشيـــتُ بهـــا حـــيران، أشبـــه خـــاطرا
بقلـــب مَلولٍ جـــازع اليـــأس مظـــلم

أفتّش عن سحر الربيـــــــــع وعطره
كـــأنيَ نقّـــاب بـــأحشاءِ منجم
لقـد مـات واغتـالـت مغـانيـه بغتـةٌ
كما اغتال عصفُ الشكّ أحلامَ مغرم

والإثم والندم والجنّ والأشباح عناصر تتردد كثيراً في صور الشاعر وينتهي من خلالها إلى « تجريد » بعيد قد لا يكون مقبولا في بعض الأحيان، وقد يذكّرنا ـ في إطارٍ حديث ـ ببعض صور أبي تمام. ومن حديثه عن الإثم والمعصية قوله:

النهر جبّـــارٌ عصـــاك فـــلاحَ محمومـــا تلوّى
والعطر زنـــديـــق يُـــذيـــع عـــذابَـــه ويقول: سلوى
والطـــير مجروح الغنــــاء ويُلبس الآهـــات صفوا
والريــــح جِنّ آثم، وخزتـــه زلّتُـــه فـــدوّى
وطوى الفضـــاء مزمجراً، متهـــالكـــاً يستـــلّ عفوا

ولعلنـا نـلاحـظ في تلك الصور اعتماد الشاعر على التشبيـه المتتابـع وإن تميزت التشبيهات بالجدة والطرافة. واتباع الشاعر لهذا الأسلوب البياني يمثل ثقافته العربية ومعرفته الواسعة بالتراث الشعري القديم ومحاولته أن يزاوج بين « الأصالة والمعاصرة ».

ونصادف في القصيدة طائفة من هذه التشبيهات المتتابعة في قوله « كأنما ظلها في الحقل مضطهد... كأن أغصانه أشباح قافلة... كأنها لحبيب غاب ينتظر... أو أنها نسيت عهدا وأنعشها عهد الرياح... أو أنها الأسى المكبوت... كأنه زورق في الخلد » وغير ذلك مما يبدو التشبيه فيه واضحاً أحياناً، أو ضمنياً في أحيان أخرى.

واستغراق الشاعر في نجوى القمر والمزاوجة بين مشاعره وما يتوهّم من مشاعر ذلك الكوكب يمثلان النشوة الروحية للشاعر الرومانسي في رحاب الطبيعة وكأنما أصبح عنصراً من عناصرها، وهو ما يمكن أن ينطبق عليه مجازاً ما أسماه الدكتور مندور « الحلول الشعري » في حديثه عن قصيدة « المساء » لخليل مطران:

سمعـــــتُ سحرك في الأضواء أغنيـــــة
حـيرى تـأوه عنهـا الريـح والشجر
وَعَيْتهـــا ونقلــت السر عن فمهـــا
لمن أبوح بـه؟ والنـاس قـد كفروا!

آمنــت بــالله ، كــل الكون في خلــدي
هــاد إليــه ، الحصى والــذرّ والشجر
ذرّت عيونـــك دمعـــا ليس يعرفـــه
إلا غريــب بصــدري حــائر ضجر
قلـــب كقلبـــك مجروح ، وفي دمــــه
هــالات نور إليهــا ينصــت البشر
إن العــذاب الــذي أضنــاك في كبــدي
من نـــاره جــذوة تغــلي وتستعر
سري كـــلانـــا ، ونبـــع النور في يـــده
أنــت السنــا ، وأنــا الإنشاد والوتر
وأشربتنـــا الليـــالي السود أدمعنـــا
وأنــت سالٍ ، ونفسي غــالهـا الشرر
كــأن وجهــك في الشطــآن ، حــين غــدا
إليــك يومــىء من أدواحهــا نظر
مبشــر بنبــيٍّ ، ذاع مــؤتلقـــــــــــا
عــلى العوالم من أضوائـــه خـــبر!

ويجمع الشاعر في هذه الأبيات بين الشجى المألوف في النماذج الجيدة من الشعر القديم ، في البحور الطويلة ، وهذه « الشفافية » الحديثة في الألفاظ والصور وما تولّد من أنغام داخلية تُجنّح الإيقاع الأساسي للوزن وتزيده شجى من ناحية ، وقدرةً على الإيحاء بمستوياتٍ أخرى غير مستوى التجربة المادي ، من ناحية أخرى . ونكاد ننسى في هذا الإيقاع المركَّب لمن يتوجّه الشاعر بالخطاب ، وتصبح نداءاته استغاثاتٍ مطلقة لقلب مفطور وروح حائرة .

وهذا الأسلوب من الخروج على المستوى الواقعي الأول للتجربة من خلال الاستغراق في عناصر الطبيعة مألوف لدى الشاعر . ومنه ما نلقاه في قصيدة له بعنوان « انتظار » يبدؤها منذ المطلع بما يوحي بأن هناك وراء التجربة العاطفية عالما آخر من عوالم الأشواق والغربة الروحية فيقول :

«انتظرني هنا مع الليل، إنّي
أنا في صدرك المحطّم سِرٌّ»!
هكذا قالت الشقيّة، والليلُ
ـ على صدرها أنين وشعر
ولها نظرة، كأنّ بقايا
من وداعٍ على الجفون تمرّ
وابتهال، كأنه غربة الطير
ـ لها في سمائم البيد سير
ولها حيرة تعلّمتُ منها
كيف تهويمة النبيّين تعرو!

فمثل هذه المعاني المتصلة بالليل والأسرار والابتهال والغربة والنبوة لا يمكن أن توحي بتجربة محصورة في نطاق عاطفة الحب كالمعهود في «انتظار» الشعراء. لهذا لا يجد الشاعر ضيراً في أن يتحول إلى خطاب الريح، كما يخاطب القمر في هذه القصيدة، فيزاوج بينها وبين نفسه في تيهه وحيرته وقيوده:

وَلْوَلي يا رياح، أنت خضمّ
ما له أينما توجهتِ برُّ!
أنت مثلي تلفُّتٌ وانتظار
فوق أوتاره الخفيّة نَبْر
جمعتني بك الليالي كما يجمع
ـ سحرَ الهوى وبلواه صدر
أنت قيثارة وقلبي عزيف
وكلانا رماه في القيد أسر
كبّلتك الآفاق، تجرين فيها
لا مزارٌ يأويك، لا مستقرّ
تشتكين الإسار والجوّ ساءٍ
ساهمٌ عن أساك، والكون وَقْر

أعْوِلي يـــا ريـــاح، قيـــدُك خُلْـــدٌ

وبـــلايـــاك ليـس منهـــا مفـــرّ

وأنـــا في القيود مثلـــك حـــيران

- أخـــــيرٌ سلاسلـــي أم شـــرّ؟

صلبتْـــني عـــلى مطـــافـــك أرزاءٌ

- رمـــاني بهـــا غـــرام وشعـــر

ومتـــاهـــاتُ شاعرٍ ضـــلّ مـــا يـــدري

- أزهـــدٌ حيـــاتُـــه أم كفـــر!

حيَّروه، فمـــلء جنبيـــه، لو يـــدرون

- شـــيء عـــذابـــه مستمـــرّ!

وهنا أيضاً يتحول وجود الريح المادي المألوف الذي يرتبط عادة في أذهان الناس بالقدرة والحرية والانطلاق، فيغدو رمزاً للقيود والأسر. وتغلب على القصيدة روح الفقد و« الظمأ » إلى النور والضيق بالناس والأسى لمصير الإنسان في الحياة. وهي كلها معان رومانسية مألوفة يكسبها الشاعر لمسات ذاتية بنداءاته واستفهاماته المتكررة وبعض مجازاته المبتكرة، كما في قوله:

يـــا طـــائراً في ربـــى الأفـــلاك مختفيـــاً

يمشي عـــلى خطوه الإجفـــال والحـــذر

أرخِ اللثـــام، فمهمـــا سرت محتجبـــاً

نمَّـــت عـــلى نورك الأسدال والستر

عـــلامَ ضَنُّـــك بـــالأنوار في زمن

إليـك يظمـأ فيـه الروح والبصر؟

الأرض مقتولـــــة الأســـرار، ساخـــرة

كـأنهـا شيخـة بـالنـاس تتّجر!

تقبّلـــتْ كـــل مولـــود بقهقهـــةٍ

وقهقهـــَة اللّحـــدُ لمـــا جـــاء ينـــدثر

وتـتردد في القصيـدة ألفـاظ تصوّر ميـل الشاعر إلى عـالم الأسرار والخفـاء والغموض

وما يمثل من إيحاءات أثيرة لدى الشاعر في كثير من صوره . ولا شك أن القمر ، وما يشيعه من جو حالم ونور رقيق يوحيان بمثل ذلك المعجم الشعري الخاص ، كقوله مثلا : « يا طائراً في ربى الأفلاك مختفياً . أرخ اللثام . . . الأسدال والستر . الأرض مقتولة الأستار . لم ينم سر على كبد . دنسوا مغناك واستتروا . وعيتها ونقلت السر عن فمها » .

وتقترن هذه الألفاظ وإيحاءاتها الغامضة بصور خيالية حالمة تزيد من هذا الجوّ الضبابي المليء بالذكريات والأوهام :

ـ عجمـاء تنبس كـالتمتـام عـاتبـة
ومـلء أوفـاضهـا التهويم والخـدر
ـ هـيمان تحمـل وجـد الليـل أضلعُه
والليـل تقتلـه الأشجـان والفكر
كـأنـه زورق في الخلـد رحلتـه
تيّـارُه من ضفـاف الخلـد منحـدر
ـ كـأن أغصـانـه أشبـاح قـافلـة
غاب الرفيقان عنها الركب والسفر

والبيت الأخير يلفت نظر الدارس إلى ظاهرة ملحوظة عند الشاعر يمكن أن نسميها ثنائية التعبير ، كما في قوله « غاب الرفيقان عنها الركب والسفر » . وقد تجيء هذه الثنائية من وحي الوزن والقافية داخلةً مع ذلك في نسيج البيت كله ، وقد تجيء معبّرة عن ربطٍ طريف بين الأشياء أو التفات نفسي فجائي من شعور إلى آخر .

فمن الثنائية التي تتلاءم مع بناء البيت ، وإيقاع الوزن قوله « وملء أوفاضها التهويم والخدر ، والليل تقتله الأشجان والفكر . نمّت على نورك الأسدال والستر . يُضْنِ أسرارها التطواف والسهر » .

ومن الثنائية التي تجمع بين النظائر أو تصور التقلب النفسي قوله : « الدوح نشوان فاخشع إن مررت به ، فضيفه الباطشان : الليل والقدر . كأن أغصانه أشباح قافلة ، غاب الرفيقان عنها : الركب والسفر . يا طائراً في ربى الأفلاك مختفياً ، يمشي على خطوه الإجفال والحذر » .

ونستطيع أن نجد نماذج لهذه الثنائية في قصيدته « انتظار » التي أشرنا اليها من قبل كقوله :

هــا هنــا خيّمــتْ جراحي ووسوست

ـ ريــاحي كــأنْ حُــداء وقفرُ

ومــــددتُ الجنـــاح أرتقـــب النور

ـ وأشتـــاقـــه لعلّــي أفــرّ

ولعلّـي... ومــرَّ حولــي زمــان

والدُّجى والريــاح نَوح وقــبر

وأنـــا والظـــلام منتظر مثـــلي

عبدٌ يسلِّيه فــي الغياهب حــرّ

قمـــــة من وساوس وارتعـــاش

أنا فيها ـ رغـم المقاديـر ـ نسـر

انتظرني هنـــا... وطـــال انتظـــاري

وهي في أعيـــني التفـــات وذعر

وســؤال لكـــــــل شـيء حوالــيَّ

وإيمـــاءة لكـــل طيـــف يمــرّ

وانتبـــــاه وغفلـــــة وربيـــــع

وخريـــف وشيـــبُ زهرٍ وعطر

وجنـــــاح يهفو وآخر يهتـــــاج

ـ ومن بـين مــا يرفّــان طـير

وأنـــا سَبْسَبٌ توهـــج منـــه

لخطــاهــا أيـكٌ رطيـب وزهـر

وختام القصيدة بما فيه من صور بديعة يمثل إحساس الشاعر الوجداني المبكّر بشقاء الفلاح، على نحو تمتزج فيه الهموم الذاتية بهموم الجماعة في إطار من مشاهد الطبيعة النابضة بروح المأساة، الحافلة بريح الموت، وفي عبارات من البيان المحكم والتجسيم البديع:

كـــادت منـــاجلهم، والله مُشْرِبُهـــا

بأسَ الحـديد، من البأساء تنصهر

مشوا بهـــا في مغـــاني النور ، تحسبهم
جنـــائزا ، زُمَر أنّـــت لهـــا زمر
جـــاسوا الحقول مساكينـــا ، جـــلابِبُهم
توراة بؤس عليهـــا تُقرأ العـــبر!

المرحلة الأخيرة

المرحلة الأخيرة

شهد الوطن العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية كثيراً من ألوان التحول الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كانت بداياتُ بعضِها قد نشأت قبل هذه الحرب ثم نمت واكتملت خلالها أو بعدها بقليل، ونشأ بعضها لما جلبته الحرب من مشكلات وما خلفته وراءها من أوضاع.

فمن الناحية السياسية العامة، هز ضميرَ الإنسان ما أحدثته الحرب من دمار رهيب ومآس فاجعة أضافت إلى ما كان مترسباً فيه من ذكريات مريرة عن الحرب الأولى، رصيداً من تجارب أكثر مرارة وأعظم دلالة، فزاد شكه في قيمة الحضارة وثمرة العلم وقدرة النفس الإنسانية على الحب والخير.

ومن الناحية المحلية الخاصة، بلغت حركات الاستقلال في الوطن العربي، والأوطان المحيطة به في آسيا وافريقيا، أوْجَها، وحقق بعضُها غاياته بطريق السلم في وقت مبكر، واتخذ بعضها صورة حروب ثورية دامية ضد قوى المحتل الأجنبي، كُللت بالنصر في النهاية.

وجاء ضياع فلسطين فكان مأساة عميقة مسّت نفس كل عربي وأثارت صراعاً عسكرياً وسياسياً ممتداً كان له، وما يزال، أكبر الأثر في أوضاع الوطن العربي وسياسته واقتصاده.

وحدثت تحولات اقتصادية واجتماعية ضخمة في بعض أرجاء الوطن العربي باكتشاف مصادر جديدة للثروة غيرت من وجه الحياة في تلك البلاد وزادت من ارتباط الوطن العربي بمشكلات العالم الحديث وقضاياه.

وكان لكل ذلك أثره في الشعر ، فبدأ كثير من الشعراء ينفرون من ذاتية الوجدانية المسرفة وانشغالها بقضايا فردية لم تعد ، بعد أن ظهرت الأوضاع الجديدة ، قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر . وبدأت بواكير الواقعية تظهر في الشعر والقصة القصيرة والرواية .

ولم يعد الشعراء يقنعون بما أحدثه الوجدانيون في بناء القصيدة العربية من أشكال جديدة ، فراحوا يلتمسون شكلا يستطيعون أن يقتربوا خلاله من واقع الحياة اليومي ويعبروا عن ذلك الواقع بكل تفصيلاته و« نثريته » . فكان أن ظهر « الشعر الحر » الذي يتجاوز نظام المقطوعة المتغيرة القوافي ، ويعتمد ـ كما هو معروف ـ على وحدة التفعيلة ، ولا يقصد قصداً إلى القافية ، بل يوفق في ذلك بين طبيعة التجربة والصورة ، وما تقتضي من إيقاع .

على أن تلك المشكلات والقضايا التي جدّت على الوطن العربي ، كانت ما تزال تحمل من المعاني الرومانسية ما يمكن أن يجد فيها الشعراء من ذوي النزعة الوجدانية مثاراً لوجدانهم وحافزاً للإبداع في الصورة الرومانسية المألوفة . فمشكلات الحرب وفواجعها الإنسانية ، وضياع فلسطين وما جلبه من مآس على المستوى القومي والفردي ، والتحول الاجتماعي الكبير في بعض أرجاء الوطن العربي ، كل ذلك كان يحمل من المعاني ما يمكن أن يهز وجدان بعض الشعراء ويثير في نفوسهم ما أثاره التحول الحضاري السابق ومشكلاته في نفوس سابقيهم من إحساس بالضياع ، ومن تمزق بين الماضي والحاضر ، ومن التفات إلى وجوه المأساة في الحياة والطبيعة .

وهكذا رفض بعض الشعراء مبدأ « الالتزام » السياسي الذي كان قد بدأ الواقعيون يناقشونه ويدعون إليه ، ونفروا من إلحاح الشعراء على صور الحياة اليومية أو مشكلاتها السياسية وما جلبه ذلك من أساليب فنية لا يرضون عنها ، ومضوا في اتجاههم الوجداني محتذين دروب رُوّاده السابقين .

وتعبّر الشاعرة ملك عبد العزيز في ديوانها « قال المساء » عن رفض الواقعية فتقول :

لماذا نسخر اليوم من الأنغام والأحلامْ
ونضحك إن سمعنا الهمسة الخضراءَ . . .
تُرجفها رياح الشوقِ ، تُرسلها مع الأنسامْ؟
وتُسئمنا حماقاتٌ صغيرات لِدانُ العودْ

خجولات رقيقات كهمس الطائر الغرِّيدْ
ظِلالُ الورد خدّاها
وزهر الياسمين الغضِّ بسمتُها وريّاها!
لماذا قد تجمدّنا وحطّمنا جناحينا
وفي الطين العميق الغَوْرِ غُصْنا ملء ساقينا؟
أصابعُنا الغِلاظُ السُّود مزقت النّدى الشفّاف
ونبْت الياسمين الغض قدَّت زهره الرفاف
ولم ترفق بنور البدر منداحاً على الآفاقْ
فهتّكت الضياء الناعم الرقراق
ولّت لؤلؤاتِ الأنجم الزهراءَ ترميها
ببئرٍ ما لها قاعُ
تغوص ... تغوص ... حائرة، فلا حولٌ ولا باعُ
لماذا قد تجمدّنا وحطّمنا جناحينا
وفي الطين العميق الغورِ غُصنا ملء ساقّينا
وكلمات غريرات مُنَدّاة بدمع الحبِّ ...
لم تسلم من الإجحافِ، لم تسلم من اللعنه
طرحناها، سحقناها، ذروناها بلا رحمه!
وقلنا: ما الحنان الحلو غير الضعف والتسليمْ
وغير ثمالةٍ حمقاء من عهد الهوى الطائشْ
وغير غَرارة الأطفال جُزناها لعهد العقل
وما الإيمان إلا ملجأ العاجز
ونحن القوة اكتملت، ونحن الفضل!
لماذا قد تجمدّنا وحطّمنا جناحينا!
وفي الطين العميق الغور غصنا ملء ساقينا!
ولكن، ما الذي يحدث لو أنا تغنّينا
بأوهامٍ لنا كانت، بأحلامٍ تَمَنَّينا
وماذا لو بنينا في زوايا قلبنا ظلَّه
ولو أنا عرشناها

بنبت الياسمين الغضّ والليلاب
وأطلقنا الصبا طفلا يغني في حناياها!

والحق أن الاتجاهات قد تداخلت في تلك المرحلة كما يحدث في مراحل الانتقال الكبيرة. فلم يكن كل دعاة الشعر الحر من الواقعيين حينذاك. والقصيدة السابقة من هذا الشكل الجديد، ومع ذلك تدافع بحرارة عن العواطف الإنسانية التي تنكرّ لها وازدراها المذهب الواقعي في أول نشأته، كما يحدث عادة في نشأة كل مذهب جديد. ولم تكن القضايا السياسية والاجتماعية بهذا الوضوح الذي يدفع إلى الالتزام بموقف حاسم محدد، ولم يكن الشعراء بمعزل عن الطبيعة «الوجدانية» لكثير من وجوه الحياة في الوطن العربي، فجمع كثير من الشعراء بين شعر الالتزام وشعر الوجدان كالذي نراه في شعر بدر شاكر السياب، الذي لا يكاد يخلو ديوان له من قصيدة أو أكثر يحن فيها حنينا رومانسيا إلى مراتع طفولته وصباه، ويتغنى فيها بحبه على نحو عاطفي محض. وبرغم نشأة الشعر الحر، ظل الشكل القديم الموحد القافية وشكل المقطوعة إطارين صالحين للتعبير عن التجارب الجديدة، حتى عند أصحاب الشعر الحر نفسه.

لذلك يصعب دراسة هذه المرحلة دراسة متأنية شاملة في فصل واحد من فصول هذا البحث، ويجدر أن تفرد بدراسة مستقلة تبين طبيعة تجاربها واختلاط اتجاهاتها وما جدّ فيها من أشكال فنية وقضايا كثيرة تتصل بموسيقى الشعر ووضوح عبارته وغموضها. وطبيعة الالتزام وأثره على المستوى الفني للشعر، والعلاقة بين هذه الألوان الجديدة من الشعر، والمتلقي العربي، وأثر الاتجاهات الاوروبية في الشعر والفن على بعض هؤلاء الشعراء الذين تعددت روافد ثقافاتهم وتباينت مستوياتهم.

وحسب الدارس هنا أن يشير إلى بعض الخطوط العامة لهذه المرحلة، مبيّنا امتداد المراحل السابقة فيها، وما أتت هي به من جديد في الإطار العام الاتجاه الوجداني.

★ ★ ★

كان أصحاب «الالتزام» يرون في الشاعر «مناضلا» سياسياً واجتماعياً يشارك بفنه الواقعي في أمور السياسة والمجتمع، على حين ظلّ الرومانسيون يصوّرونه إنساناً مرهف الحس، قلق الوجدان، «يأسى» لما يشهد في المجتمع من مفاسد ومظالم، ويعذبه شعور دائم بالغربة في حياة جهمة مليئة بالمرارة والضياع. ولا يختلف هذا الموقف كثيراً عن موقف الشعراء الوجدانيين في المراحل السابقة، وإن اتسم - في التعبير - بمزيد من التجسيم لمعاني

الكآبة والفشل والإحساس بوطأة الحياة والناس. ومن ذلك قول فوزي العنتيل من قصيدة له أسماها «المساكين»[1]:

عـرايـــــا الـروح منهزمـون فـي أعينهم ذعـرُ
من المـــاضي، إلى الآتي... طيور مـــا لهـــا وكر!
من المـــاضي الـــذي قرّت أفـــاعيـــه، ومـا قرُّوا
إلـى الآتـي، ودربُ الغــد فــي أعمـيَـاقهم نهـر
رهيــــب الموج كـــالخوف، كئيـــب الشط مغبرّ!

بوادي المـوت ينتحبون فــي مقـــــبرة الأمـسِ
فــــإن عـادوا، فمِـن رمسٍ إلى رمسِ!
خُطـىً شلأء قيَّـدهـا عـذابُ الوهـم والحـس
وفي أيـديهمُ اللاّشيءُ بـين جوانـب الكـأس
وفــي آذانهم لحــن شقيٌّ غـــامـــض الجـرْس
وفــي أعينهم مـاذا؟ سـوى الحـرمـان واليـأس!

رأيتهم عـــلى سفن يحطّم صـــدرَهـــا البحرُ
بـــأجنحـــةٍ ممزّقـــةٍ عـــلى الآفـــاق تنتحر
وليـــل يكره الأنوار، ليـــل مـــا لـــه فجر
وأشبـــاح عـــلى الخلجـــان يصرخ حولهـــا الشر
تفزّعهـم إذا وقفـوا، وتبلعهـم إذا مـروا
وإعصــــار من الأوهـــام، يضغهم إذا فروا

يعيشون بـــأرواح تعـــانـــق ظلمـــة السجنِ
وأفئـــدة معـــذبـــة بنـــار الحـــب والفن
ينوحون مـــع الطـــير، ويبكون مـــع الغصن
ويرتعشـون كـــالأوراق، فـي زوبعـــة الحـــزن
بـــأشواق مقـــدّسة، تضـمّ مشاعـر الكـون!

ونلاحظ في هذه المقطوعات تلك المجازات التي تستمد عناصرها ـ كالمألوف ـ من

---

(1) عبير الأرض ص١٣.

مشاهد الطبيعة وأحيائها وان تميزت بشيء من التركيب يقرّبها من التجسيم، كما في تصويره لنهر الزمن الممتد بين الماضي والحاضر، وحديثه عن سفن الشعراء المحطمة وخلجانهم المليئة بالأشباح.

وقد نجد تأكيداً لهذه النزعة إلى تتابع الصور المجازية المجسمة في أبيات للشاعر نفسه يصور فيها إحساساً مماثلا بالذعر والوحشة والضياع، يقول فيها:

وقفت بباب اللّيل، في ظلّ دوحةٍ
على شاطئٍ جهمِ الظلال رهيبِ
ترشُّ عليها السّحبُ فيض دموعها
فأسمعها في الصمت رجْعَ نحيب
وتهتز في لحن المياه غصونُها
فترسم في عيني ظلالَ غروب
وقفت، وأيامي شراع سفينةٍ
بدا شطُّها الموعود غيرَ قريب
يفزّعني الإعصار يهدر غامضا
فإن سِرْت فالليل العتيُّ مريبي
ونادتْك أشواقي وأنت على المدى
بآفاق أحلامي... وراء غيوبي
وكم طالعتْ روحي خيالَك عابرا
مساءَ حنيني، أو صباحَ شجوني
وفي وحدتي الخرساء صلّيتُ خاشعا
لطيفِك يحبو فوق صدر دروبي
فمن أنت؟ قُلْ لي كيف ألقاك إن دنا
خيالك مشبوبا وراء لهيبي!
أمامي انتظاري والظلام وغربتي
ولهفة أيامي ورعشة كوبي
وخلفيَ غابات تفحّ صِلالُها
ورائيَ ليلى والأسى ونحيبي

أنـــا التـــائـــه المـــذعور في جوف قفرة

يموت ويحيـــــا فوق كـــــل كثيـــــب

أنـــا البلبـــل المصفود ، بـــين ضلوعـــه

ضراعـــــــة مظلوم وحزن غريـــــــب

تثور بـــــأوراقي ريـــــاح عتيّـــــة

وتنـــــــثرني في جيئـــــــةٍ وذهوب

فـــأخفـــق ظمـــآن الغصون مصوّحـــاً

لتسقـــى بـــأنـــداء الربيـــع جـــديـــبي

ويستخدم الشاعر في هذه الأبيات ما استخدمه في مقطوعاته السابقة من عناصر الطبيعة التي درج الوجدانيون على اتخاذها رموزاً لأحاسيسهم كالشراع والشط والإعصار ، ويزاوج بين المجاز المجسم والمقابلة المؤكدة للإحساس ، كما في قوله « . . . مساء حنيني أو صباح شجوني ، أمامي انتظاري والظلام وغربتي وخلفي غابات تفحّ صِلالها ، يموت ويحيا فوق كل كثيب ، وتنثرني في جيئة وذهوب ، فأخفق ظمآن الغصون مصوّحا لتسقى بأنداء الربيح جديبي » . ويضيف الشاعر إلى المقابلة شيئاً من المماثلة القائمة على استخدام الألفاظ الرومانسية المتقاربة الإيحاء ، وورائي ليلى والأسى ونحيبي ، ضراعة مظلوم وحزن غريب » أو استخدام « التراكيب » اللغوية المعتمدة على مجازات وجدانية مألوفة ، مع توازن في بناء العبارات ، كما في قوله « ترش عليها السحب فيض دموعها ، وتهتز في لحن المياه غصونها ، يفزعني الإعصار يهدر غامضاً . . . أنا التائه المذعور في جوف قفرة ، أنا البلبل المصفود بين ضلوعه . . . » .

وترسم نازك الملائكة صورة للشاعر تشبه إلى حد كبير في « تصورها » وتعبيرها تلك التي رسمها له علي محمود طه من قبل في قصيدته المعروفة « غرفة الشاعر » ، فتقول ، من قصيدة بعنوان « مأساة الشاعر »(١) :

قـد هبطنـا في شاطـىء الشعر والفن

ـ فمـــــاذا فيـــــه من الأفراح ؟

هـــــا هو الشاعر الكئيـــــب وحيـــــدا

تحت سمـــــع الآصـــــال والأصبـــــاح

---

(١) مأساة الإنسان ، وأغنية للإنسان ص١١٦ .

أبـــــدا ساهم يراقـــــب أيـّـــام

ـ حيـــــاةٍ لا تنقضي بلواهــــــا

لا يرى الواهمون غـــير ضحـــاهــــا

ويعيش الفنــــان تحت دجــــاهـــــا

يرقـــب الأشقيــــاء في ظلمـــة العيش

ـ ويبكي لهم بكـــــاء غبـــــينِ

ويصوغ الألحـــــان ، يرثــــى لبلواهم

ـ ويبكـــي على الوجـــود الحزيـــن

طــالمـا بــات ساهــد الطرف حــيران

ـ يُسِــرُّ الظـــــلامَ أحـــزانَ شاعــرْ

لا يــرى فــي الحيـــــاة إلا وجـــودا

ظللتـــــه يـــد الشقـــاء المعـــاصر

أبـــــداً لا يرى سوى مسرح المـــأساة

ـ بـــين الـــدموع والتنهيـــــد

وستـــارا من الـــدجـــى يتجـــلى

كـــل يوم عن ميّـــت ووليـــــد

أيهـــا الشاعر الـــذي يسهر الليـــل

ـ وحيـــدا مستغرقـــاً فـــي الجمـــود

محرقـــا روحَـــه بخورا عـــلى حـــبٍّ

ـ أبولـــو ووحيـــــــــــه المنشـــود

ساهـــدا حـــانيـــا عـــلى القـلم الشاعر

ـ يروى بـــه حـــديـــث السنيـــا

راسما للحيـــــاة صورتهـــــا المُرّة

ـ بـــين الجيـــاع والبـــائسينـــا

أطفِـــىء الضوء أيهـــا الشاعر المتعـــب

ـ وارحـــم فـــؤادك الموجوعــــــــــا

كـــــاد يخبو ضوء السراج وتـــأتي

ظلمـــات الـــدجـــى عليـــه جميعـــا

رقـــد العـــالم المعـــذّب تحت الليـــل

ـ فـــارقـــدْ واتركْ حزين النشيـــدِ

حسبـــك الآن مـــا سهرت مـــع الحـــارس

ـ ترثـــي لليلـــــه المكـــــدود

وصورة الشاعر عند نازك الملائكة تشبه إلى حد كبير صورته عند علي محمود طه، في قولها مثلا: «ساهدا حانيا على القلم الشاعر» وقوله:

ويـــــد تمـــك الـــــيراع وأخـــرى

فـــي ارتعـــاش تمـــر فـــوق جبينـــك

وقولها: «كاد يخبو ضوء السراج» وقوله:

غـــير هـــذا السراج في ضوئـــه الشاحـــب

ـ يهفـــو عليـــــك مـــن إشفـــاق

وقولها «رقد العالم المعذب تحت الليل فارقد» وقوله:

فقـــم الآن مـــن مكـــانـــك واغنـــم

في الكرى غطـــــة الخـــــلي الطروب

والحق أن المشابه كثيرة بين القصيدتين في الروح والتعبير مما لا يدع مجالاً للشك في تأثر الشاعرة بشاعر عُرِف عنها إعجابها به.

على أن بعض روّاد الشعر الحرّ قد انتهوا بهذا الحزن الصريح الملتاع إلى حزن آخر شجيّ رقيق ينداح في النفس الرومانسية فيشيع فيها أسىً ضبابيا لا يدرك الشاعر كنهه ولا دواعيه، كذلك الحزن الذي نصادفه عن كثير من الشعراء الغربيين مثل إليوت وغيره. ومن النماذج البديعة لتصوير هذا اللون من الحزن قصيدة لصلاح عبد الصبور بعنوان «الشيء الحزين»، يقول في بعض مقاطعها[1]:

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٠٩.

هناك شيء في نفوسنا حزينْ
قد يختفي ولا يبين...
لكنه مكنونْ...
شيء غريب، غامض حنونْ!

لعلّه التذكارْ!
تذكار يوم تافهٍ بلا قرار
أو ليلة قد ضمّها النسيان في إزار...

لعلّه الندمْ!
فأنت لو دفنتَ جثّة بأرضْ
لأورقت جذورها، وأينعت ثمارْ
ثقيلة القدم!

لعلّه الأسى!
الليل حينما ارتمى على شوارع المدينهْ
وأغرق الشطآن بالسكينه
تهدّمت معابر السرور والجلَدْ
لا شيء يوقف الأساة... لا أحد

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
لكنه حنون...
يضمّنا في خَدَر مستسلم حنون

أنفاسه تندَى بلا لزوجة على الجباه والترائب
وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب
لا تسأل الشيءَ الحزين أن يمرّ كل يوم
على مرافىء العيونْ
لا تسأل الشيء الحزين أن يبين... أن يبين
لأنه مكنون...
لا تسأل الشيء الحزين أن يقرّ

ولعلنا نلحظ في هذه المقاطع إيقاعاً خافتاً يلائم ذلك «الشيء الحزين... الحنون».

والحق ان الشاعر قد أخذ نفسه منذ بداية حياته الشعرية بأن يحرر شعره من التوتر الدائم «والرصانة» المطردة محاولاً أن يقترب من طبيعة الحياة «اليومية» ولحظاتها النفسية المختلفة المتعاقبة، في جرأة على استخدام ألفاظ وعبارات جرى العرف على وصفها بأنه غير «شعرية» كتوله مثلا في قصيدة بعنوان «الحزن» يعبر في بعض مقاطعها عن ذلك الحزن الغائم[1]:

يا صاحبي، إني حزين...
طلع الصباح، فما ابتسمت ولم يُنر وجهي الصباحْ
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر... في جيبي قروشْ
فشربت شاياً في الطريق... ورتقت نعلي!

وتغنّي نازك الملائكة لذلك الحزن الرقيق مجسّمة إياه في صورة غلام وديع يَفِد إلى النفوس فيملؤها بالشجن وإلى العيون فتفيض بالدمع. والشاعرة هنا تعبّر من خلال المقطوعة الرومانسية فيجيء الإيقاع أوضح من إيقاع «الشيء الحزين» عند صلاح عبد الصبور لكن معجمها وتجسيماتها وبناء عبارتها يطغى على هذا الإيقاع ويغلّفه بهدوء حزين عميق. تقول الشاعرة في قصيدتها «أغنية للحزن»[2]:

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعورِ
للغلام المرهف السابح في بحر أريجِ
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلَوجِ
إنه جاء إلينا عابرا خصب المرورِ
إنه أهدأ من ماء الغديرِ
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيجِ

إنه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجولْ
ساكن الأمسية الغرقى بأحزانٍ خفيّه
والزوايا الغيهبيّات السكونِ الشفقيّه

---

(١) الأعمال الكاملة ص٣٦.
(٢) الأعمال الكاملة ص٣١٣.

أبدا يجرحه النوح ويضنيه العويلُ
فليكن من صمتنا ظلّ ظليلُ
يتلقاه وأحضان خفيّه

وهو يحيا في الدموع الخُرس في بعض العيون
وله كوخ خفيٌّ شِيد في عمق سحيقِ
ضائع يعرفه الباكون في صمت عميقِ
وسُدىً يبحث عنه الألمُ الخشِنُ الرنينِ
إنه يقتات أسرار السكونِ
وأسىً مختبئا خلف العروقِ.

ولكي تصوّر الشاعرة هذا الحزن الذي يضل عنه «الألم الخشن الرنين» حفلت صورها بطائفة من الألفاظ الدالة على الرقة وعلى الخفاء: «الصافي الشعور. المرهف السابح في بحر أريج - أسرار الثلوج - جاء إلينا عابرا - أهدأ من ماء الغدير - ساكن الأمسية - بأحزان خفية - الزوايا الغيهبيات السكون - الدموع الخرس - كوخ خفيّ - عمق سحيق - صمت عميق - أسرار السكون - مختبئاً خلف العروق».

ومرة أخرى تصفه في «مقدم الحزن» بأنه غلام «حساس» رقيق الخطى كئيب الجبين:

افسحوا الدرب، إنه جاء خجلان
- رقيق الخطى كئيب الجبينِ
الغلام الحساس ذو الأعين الغرقى
- بتاريخ ألف سرّ حزينِ
إنه مُطعمُ العيون العميقات
- وينبوع كل دمعٍ سخين
ولقد جاءنا تبلّل عينيه
- الدموع الخرساء عبر السنين
إنه حزننا الصبيّ لقيناه
- على غير موعدٍ وانتظارِ
لم يزل هادئاً خجولاً كما كان
- وما زال غامق الأسرار

جـــاء نـــا دافئـــاً أرقّ من الـــدمـــع

- وأحلـى مـــن رعشـــة الأوتـــــــار

ففرشنــــا لـــــه طريقـــا من اللهفـــة

- والحـــــب والـــــدمــوع الغـــزار

ونلحظ هنا أيضاً هذا الحشد من الألفاظ المختارة عن قصدٍ لتعبر عن الهدوء والغموض والشجن الرقيق: «رقيق الخطى كئيب الجبين - ألف سرّ حزين - العيون العميقات - تبلّل عينيه الدموع الخرساء - هادئاً خجولاً غامق الأسرار - دافئاً أرق من الدمع وأحلى من رعشة الاوتار» وإن كنا نرى في البيت الأخيرة خروجا على هذه النغمة الخافتة والمعجم المناسب لذلك الحزن الوديع. ولا شك ان «اللهفة والدموع الغزار» لا تناسب هذا «التاسك الذي يشيع في الأبيات جميعا، والذي يمكن أن نلمس شيئاً منه في قول الشاعرة «ولقد جاءنا تبلل عينيه الدموع الخرساء عبر السنين» فإنها تجنبت عن عمد ما يدل على غزارة الدمع مرة بقولها «تبلل عينيه» وأخرى بقولها «الدموع الخرساء».

وقد ظل الشاعر في هذه المرحلة مشدوداً بين الماضي والحاضر على نحو لعلّه أكثر حدّة مما كان عليه في المرحلة السابقة، فإن التحوّل الحضاري والمدني السريع الذي طرأ على بعض أرجاء الوطن العربي قد زاد من إحساس الشاعر بألم الانسلاخ عن ماضيه، وزاد من ارتباطه بهذا الماضي وحنينه إليه حنينا رومانسياً حافلا بالأشواق الإنسانية غير المحدودة. وكثيرا ما يتخذ التعلق بالماضي من الغربة المؤقتة التي تفرضها ضرورات الحياة على الشاعر، وسيلة للتعبير عن تلك الأشواق في صورة حنين إلى المواطن الأولى في نقائها وفطرتها وبعدها عن ضجيج المدينة وتعقدها وضياع شخصية الفرد في حياتها.

وقد عبّر عن هذا الإحساس طائفة من روّاد الشعر الحر - كل حسب طبيعته وأسلوبه - منهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وغيرهم من معاصريهم، أو ممّن حذوا حذوهم بعد ذلك. فمنهم من التفت إلى مظاهر من حياة المدينة تناقض ما ألفه في القرية من فطرة نقية وصلات إنسانية، وراعه منها كيف يفقد الفرد وجوده وكيف يوضع الناس في قوالب من حياة يومية نمطيّة يقضي فيها السعي وراء العيش والطموح المادي على أنبل المشاعر الإنسانية، حتى إزاء

الموت الفاجع، كالذي نراه في قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «مقتل صبيّ»[1]:

الموت في الميدان طنّ
الصمت حطّ كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينه
ولَوْلَبت جناحها على صبيّ مات في المدينه
فما بكت عليه عينْ!

الموت في الميدان طن
العجلات صفّرت، توقفت
قالوا: ابنُ من؟
ولم يجب أحد!
فليس يعرف اسمه هنا سواه
«يا ولداه!»
قيلت وغاب القائل الحزينْ
والتقت العيون بالعيون
ولم يجب أحدْ!
فالناس في المدائن الكبرى عددْ
جاء ولدْ... مات ولد!
الصدر كان قد همد
وارتدّ كفّ عضّ في الترابْ
وحملقت عينان في ارتعاب
وظلّتا بغير جفنْ!
قد آن للساق التي تشردت أن تستكنّ!...
وعندما ألقوه في سيارة بيضاءْ
حامت على مكانه المخضوب بالدماء
ذبابة خضراء!

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٤٣.

وتعكس الأشطار القصيرة في القصيدة والقوافي الساكنة فُجاءةَ المأساة وحسمها وسرعتها، ويرمز الشاعر إلى «مصرع القرية» في المدينة بإشارة موجزة موحية في حديثه عن «الذبابة الخضراء» التي تشير الى أسطورة شعبية معروفة في الريف. وفي قوله «ابن من؟... ولم يجب أحد» ملخّصاً في براعة وضع المرء في القرية والمدينة. ثم يرمز إلى ما مات من المشاعر الإنسانية عند سكان المدينة في قوله «يا ولداه! قيلتِ وغاب القائل الحزين، والتقت العيون بالعيون، ولم يجب أحد» وصيحة «يا ولداه» صيحة ريفية وكأنها بقية مطمورة من تلك المشاعر انبثقت فجأة ثم اختفت في زحمة المدينة وصراعها كما اختفى قائلها، وكأن «التقاء العيون بالعيون» عتاب صامت بين من شاهدوا المأساة وفقدوا القدرة على الإحساس الصادق بها، كما ينبغي للفطرة النقية التي يروعها هذا الموت الفاجع.

وللشاعر قصيدة أخرى بعنوان «سلة ليمون»[١] تصور شعورا مألوفاً عند الرومانسيين الذين يحسّون بأن المدينة تقضي على نضارة الطبيعة وتُرخص جمالها وتسِمُه بالسوقية والابتذال. ويسلك الشاعر فيها مسلكه الفنيّ في القصيدة السابقة فيعبِّر عن تلك المشاعر في جمل سريعة دالة ذات قوافٍ ساكنة، وإن كان يخرج أحياناً من التلميح الفنيّ إلى تصريح لا ضرورة له كما فعل في القصيدة السابقة حين قال «فالناس في المدائن الكبرى عدد» ولكنه أعاد لتصريحه في هذا الشطر قيمته الفنية حين أتبعه بقوله «جاء ولد... مات والد»، فكم بين هذين الفعلين من المجيء والموت من عواطف وآمال وأحلام دمّرتها لحظة عابرة فاجعة! وسلّة الليمون يمكن أن تقوم رمزاً للإنسان في نقلته الحضرية المفاجئة من القرية إلى المدينة، وهي أصلح للتعبير الرمزي من الإنسان نفسه إذ يظل شعور المرء بتلك النقلة محصوراً من خلالها في معان لا ترتبط بسلوك أو علاقات أو حالات نفسية تستدعي الاستقصاء والتصريح:

سلّة ليمونْ!

تحت شعاع الشمس المسنونْ

والولد ينادي بالصوت المحزون!

«عشرون بقرشْ... بالقرش الواحد عشرون!»

سلّة ليمون غادرت القرية في الفجرْ

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٢٥.

كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منداة بالطلّ
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أوّاه! من روّعها؟
أيّ يدٍ جاعت، قطفتها هذا الفجر!
حملتها في غبشْ الإصباح
لشوارع مختنقات مزدحماتْ،
أقدام لا تتوقف، سيارات
تمشِي بحريق البنزين!
مسكين... لا أحد يشمّك يا ليمون!
والشمس تجفف طلّك يا ليمون!
والولد الأسمر يجري، لا يلحق بالسيارات
عشرون بقرش... بالقرش الواحد عشرون!
سلّة ليمون...
تحت شعاع الشمس المسنون
وقعت فيها عيني
فتذكّرت القرية!

وقد وفق الشاعر حين ختم قصيدته بهذه العبارة الموجزة التي تتجمع فيها تلك الأحاسيس المتناقضة بين القرية والمدينة، لكنه كان في غنًى عن ذلك التعبير المباشر في حديثه عن شوارع المدينة المختنقة المزدحمة بالأقدام والسيارات، وكان في غنى عن تلك القافية المتكلفة بين «البنزين» و«الليمون المسكين!».ولا يكاد الشاعر، في ديوانه الاوّل «كان لي قلب» يلمّ بمشاهد القرية إلاّ قليلا، إذ هو مشغول في أكثر قصائده بغربته وضياعه في المدينة، لكن له قصيدة جميلة يمزج فيها تلك الغربة وذلك الضياع بذكريات رحيله عن القرية ومشاهدها البديعة وعن حبّه الذي هجره مضطرا إلى حيث يرجو أن يحقق طموحه وأحلامه. يقول في بعض مقاطعها:

وجاء مساء...
وكنت على الطريق الملتوي أمشي
وقريتنا... بِحضن المغرب الشفقي

رؤى أفقٍ
مَخادع ثرّة التلوين والنقشِ
تنام على مشارفها ظلال نخيلْ
ومئذنة تلوَّى ظلّها في صفحة الترعه
رؤى مسحورة تمشي...
وكنت أرى عناق الزهر للزهرِ
وأسمع غمغمات الطير للطير
وأصوات البهائم تختفي في مدخل القريه
وفي أنفي روائح خصب... عبير عناق،
ورغبة كائنين اثنين أن يلدا...
ونازعني إليك حنينْ، وناداني الى عشّك
... إلى عشّي،
طريق ضمّ أقدامي ثلاث سنين
ومصباح ينوّر بابك المغلق
وصفصافه... على شباكك الحرّان هفهافه...
ولكني ذكرت حكاية الأمسِ،
سمعت الريح تجهش من ذرى الصفصاف
تقول: وداع!

وحنَّ عليّ ملاح، وقال اركبْ!
فألقيت المتاع ونمت في المركب
وسبعة أبحر بيني وبين الدار
أواجه ليليَ القاسي بلا حبٍّ
وأحسد من لهم أحباب،
وأمضي في فراغ باردٍ مهجور
غريب في بلاد تأكل الغرباء...
وذات مساء، وعمر وداعنا عامان،
طرقت نواديَ الأصحاب، لم أعثر على صاحب!
وعدت تدعّني الأبواب والبواب والحاجب!

يدحرجني امتداد. طريق، طريق مقفر شاحب!
لآخرَ مقفرٍ شاحب...

أمّا بدر شاكر السياب فقد ظل طول حياته الشعرية يتغنى بقريته «جيكور» ويحنّ إلى مشاهدها وملاعب طفولته فيها ويستمد من طبيعة ريفها كثيراً من صوره الفنية. وقد غذى عنده هذا الحنين إلى القرية والحلم بالعودة إلى الطفولة مرضه الطويل واغترابه وشعوره بالعجز والوحدة فامتزجت لديه كل هذه المشاعر في بعض قصائد بديعة من أجملها قصيدته «شناشيل ابنة الجلبي»، وإن كان له مع ذلك قصائد يضع فيها القرية في مقابل المدينة كما يصنع الرومانسيون الذين لا يستطيعون أن يروضوا أنفسهم على قبول المدينة صورةً جديدة لحياة حضارية جديدة، بل يرون فيها عدوانا على «البساطة» والفطرة الطيبّة والطبيعة الجميلة. ومن هذه القصائد قصيدة له بعنوان «جيكور والمدينة»، يقول في بعض[1] مقاطعها:

وتلتّف حولي دروب المدينه
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويُعطين، عن جمرةٍ فيه، طينه
حبالاً من النار يجلدْنَ عُرْيَ الحقول الحزينه
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينه
وجيكور خضراء... مسّ الأصيل ذرى النخل فيها
بشمسٍ حزينه.
ودربي إليها كومض البروق،
بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينه
وعرّى يدي من وراء الضماد، كأن الجراحات فيها حروق.
وجيكور من دونها قام سور، وبوّابة، واحتوتها سكينه
فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يُدمى على كل قفل يمينه؟
ويمناي: لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينه

(١) أنشودة المطر ص٩٣.

ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين... لكنها محض طينه.
وجيكور من دونها قام سور، وبوابة، واحتوتها سكينه!

والشاعر في هذه القصيدة التي اكتفينا منها بهذين المقطعين يبني صوراً مركبة وعبارات شعرية ممتدة تتضمن كثيراً من الالتفات والجمل المعترضة والقوافي المتباعدة والإشارات إلى بعض الرموز الأسطورية التي عرف باستخدامها بعدُ في كثير من قصائده.

على أن بين الشعراء الروّاد من أحب المدينة مع إدراكه لكل ما تجلبه إلى النفس من شقاء، مرتبطاً بها ارتباطاً يمتزج فيه السخط بالرضى، كالذي نراه عند صلاح عبد الصبور في بعض قصائده ومنها قصيدته أغنية للقاهرة، يقول في بعض مقاطعها[1]:

وحين رأيت من خلال ظلمة المطارْ
نورَك يا مدينتي عرفت أنني غُللت
إلى الشوارع المسفلته...
إلى الميادين التي تموت في وقدتها
خضرةُ أيّامي...
وأنّ ما قدّر لي - يا جُرْحيَ النامي -
لقاك كلما اغتربت عنكِ
بروحيَ الظامي
وأن يكون ما وهبتِ أو قدّرت للفؤاد من عذابْ
ينبوعَ الهامي
وأن أذوب آخر الزمان فيك...
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يَشْرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناهُ
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح
لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين
إذا أراد ان يصارح:
«أهواك يا مدينتي»

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٩٨.

أهواك رغم أنني أُنكرت في رحابك
وأن طيريَ الأليف طار عني
وأنني أعود ، لا مأوى ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي اشرب من عذابك!

ويتحوّل الإحساس بالغربة والضياع في المدينة عند بعض الشعراء إلى شعور بضياع « وجودي » أعمّ وأعمق من ذلك الذي ينبع من العجز عن مواجهة الحياة والناس في المدينة. فهو قلق النفس الرومانسية المشدودة بين أحلام غائمة لا تدري كنهها ولا تدرك مداها ، وهو تمرّد على الحياة النمطية الرتيبة التي تقتل في النفس الانطلاق والتجدد ، وهو بعدُ طليعة النزعة الواقعية التي اتجه إليها هؤلاء الشعراء بعد أن أدركوا في أوضاع مجتمعاتهم والمجتمع الإنساني بوجه عام بعض أسباب هذا الشعور بالضياع.

والليل عند هؤلاء الشعراء - بظلامه وهمومه ومحاولات السلوى اليائسة الجوفاء فيه - إطار مألوف لهذا الإحساس بتفاهة تلك المحاولات وعجزها عن أن تبدد ذلك القلق الوجودي الدائم المتجدد. ومن أكثر الشعراء الرواد تعبيراً عن هذا الإحساس صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة ، وإن كان قد أصبح محور الكثير من قصائد الجيل التالي لهؤلاء الشعراء بعد أن امتزج بشيء من الرؤية الواقعية والسياسية.

ومن نماذج التعبير عن ذلك الإحساس قول صلاح عبد الصبور من قصيدة بعنوان « رحلة في الليل »[1] :

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضميرْ
ويطلق الظنون في فراشيَ الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يُقبل المساء ، يقفر الطريق...
والظلام محنة الغريب ،
يهبّ ثلّة الرفاق... فُضّ مجلس السمر!

---

(١) الأعمال الكاملة ص٧ .

« إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقي مساء غد »!...
أعود يا صديقي لمنزلي الصغير
وفي فراشيَ الظنون ، لم تدع جفني ينام...
ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوّامة السكون
كأنهم يبكون!

ولن نستطيع أن نقدم في هذا العرض الموجز دراسة فنية لهذا الشعر وسماته الجديدة الخاصة ، لكننا نلحظ فيه بوجه عام تأرجحاً بين الرومانسية والواقعية التي كانت بشائرها قد بدت تظهر فيه. ويبدو هذا التأرجح في طبيعة التجربة والنظر إليها ، وفي الصورة الفنية معا. ويتردد الشاعر بين أساليب الشعر القديم في رصانتها الغالبة وإحكام عبارتها وإيقاعها المتوتر ومعجمها الشعري المختار ، وأساليب الشعر الجديد وميله إلى الاقتراب من الحياة اليومية وابتكار معجم شعري فيه جرأة على استخدام الفاظ جرى عرف القدماء على تجنبها بوصفها ألفاظاً غير شعرية ، وقد أدّى تفتيت الأشطار في القصيدة والبعد عن القوافي المطردة إلى خفوت في الإيقاع وبعد عن التوتر. ولم تكن هذه الألوان من التجديد على مستوى واحد من الجودة والتدقيق في التعبير ، فقد يسرف الشاعر في محاكاة لغة الحياة وأساليبها فينتهي إلى نثرية مسرفة ، وقد يرتد في داخل القصيدة الواحدة إلى غنائية مسرفة تناقض إيقاعه الخافت ومعجمه الجديد في أجزاء أخرى من القصيدة. وقد يبالغ الشاعر عن عمد في تفتيت سطور القصيدة فتجيء صورهُ ممزقة مقطعة الأوصال. وتلك طبيعة الريادة في مرحلة لا تنضح فيها معالم الجديد في صورتها الكاملة ، ويعمد الجديد فيها إلى المبالغة في خصومة القديم لإثبات وجوده وتحقيق رسالته.

ومع ذلك ظل هؤلاء الشعراء يكتبون في كلا الإطارين - التقليدي والحر - ولكن شعرهم التقليدي يتميز بروح عصرية ومعجم شعري تتسرب إليه ألفاظ جديدة أو تكتسب فيه الألفاظ القديمة دلالات جديدة ، وتمتد فيه الصورة الشعرية على نحو غير معهود في الشعر القديم.

ويعدّ غازي القصيبي من أقدر الشعراء الشباب على تصوير تلك النزعة الرومانسية - من حنين وغربة وقلق - في أسلوب يجمع بين رصانة القديم وإيقاعه الشجيّ ، « وشفافية » العبارة وحداثة بنائها وقدرتها على الإيحاء وبمستوى فوق المستوى الأول للمعنى والصورة.

ومن أجمل نماذجه قصيدة له بعنوان « أغنية للخليج » من ديوانه « معركة بلا راية » نودّ أن نورد نصها الكامل، لنتخذ من دراسته نموذجاً لهذا التيار الوجداني الذي يمثل امتداداً لتيار سابق عند بعض الوجدانيين ممن أفلحوا في التوفيق بين « الأصالة والمعاصرة ». يقول الشاعر:

أتيتُ أرقب ميعادي مع القمرِ
يا ساحرَ الموجِ والشطآن والجُزُرِ
هديّتي رِعشتا شوقٍ، وقافية
حمّلتها كل ما عانيت من سفري
أتيت أمرح فوق الرمل، أنبشه
عن ذكرياتي القدامَى... عن هوى صغري
عن النجوم أذبناها بأكؤسنا
عن الليالي مشيناها على الوتر
أمرُّ بالشاطىء الغافي فأوقظه
بقبلة... وأناديه إلى السمر
أقول: شاعرك الولهان - تذكره؟
أتاك يحلم بالأصداف والدُّرر
من بعد أن ذرع الدنيا، فما فتحت
له الشواطىءُ إلا مرفأ الضجر
ولُحْتَ يا أزرقَ العينين، فانطلقت
أشواقه بجنون البيد للمطر!
خليجُ! ما وشوش المحار في أذني
إلا سمعتك صوتا دافىءَ الخَدَر
ولا ترنّم ملاّح بأغنيةٍ
إلا وضجت أغاني الغوص في السَّحر
ولا رأيت شراعا ضمّه أفقٌ
إلا ومرّت هواري الصيد في فكَري
ولا احترقتُ بنار الشمس ثانية
إلا ابتردتُ بما خلّفتَ في ذكَرى

خليـــج! مرّت علينـــا بـــالنوى سنَــة
فهاتِ حدِّثْ، وسَلْ ما شئت من خبري

ركبـتُ سبعـين بحرا... جُبـت أوديـة
طـــارت بيَ الريـــح من أمن إلى خطر

ضحكـــتُ والحـب يرعـــاني ببسمتــه
ونُحـت والحبّ ليـل صاخـب الكِـدر

عشت السعـــادة حلمـــا لا يفـــارقـــني
وعشـت أعنفَ حـزن فـي دمِ البشـر

حـتى أتيتـك... فـامسح بـالنسيم عـلى
آهـــات جرحي... ورشَّ الموج في شرري

وصُــبَّ في مسمعي الظمـــآن ملحمــة
من عـــالم الظـــل والألوان والصور

عــلى الشواطـئ تُغوى الشمسَ وجنتُهــا
فـــترتمي في أصيـــلٍ أحمر الخفر

عن الـــلآلئ في أصــدائهـــا رقــدت
وخلّفـــت أعـــين الغوّاص للسهر!

خليـجُ! يــا موجــةً بيضــاء تنقلهــا
أصـــابـــع الشوق من قلـــبي إلى بصري

أُعيـــذ وجهـــك أن تغزو مـــلامحــه
رغـــم العـواصــف، إلا بسمــة الظفَــر

عهـــدتـــهُ عربيّـــاً، مـــا لوى فمَـــه
بلكنـــةٍ هـــاجرت من شاطـــيء التـــتر

عهـــدتـــه عربيـــا، مـــلء جبهتـــه
كِبْر من البيـــد لم يركـــع عـــلى قـــدر

عهـــدتـــه عربيـــا: مـــا غفـــا وصحـــا
إلا عـــلى لغـــة الإعجـــاز والسُّور!

* * *

ولا شك أن الخليج ـ من حيث موضوع القصيدة ـ يمثل معنى أوسع من وطن اغترب

عنه الشاعر لأمر من أمور الحياة ثم عاد إليه بعد عام واحد. فالاغتراب عن الوطن ليس في هذه القصيدة إلا «المستوى الاول» الذي تتجاوزه صور القصيدة وتعبيراتها - بما فيها من شفافية وقدرة على الإيحاء - إلى مستوى آخر يوحي بموقف إنساني عام.

ويتمثل ذلك الموقف الإنساني في تلك اللهفة، التي تبلغ حد الوَلَه، إلى ذلك الوطن بما فيه من نقاء الفطرة و «بساطة» الحياة، بعد أن طاف الشاعر بأرجاء الأرض فلم تفتح له «إلا شواطىء الضجر». ويعبّر الشاعر عن هذه اللهفة بصورة بديعة مبتكرة تجسم إحساسه بزرقة الخليج وأشواقه التي ثارت حين لاح لعينه بعد عودته:

ولُحْتَ، يا أزرق العينين، فانطلقت
أشواقه بجنون البيد للمطر

وتمثل أطياف الذكرى عوالمَ رومانسية متصلة بتلك الرموز الدائمة للشجن أو الانطلاق أو الأحلام أو الجمال، باعثة في نفس الشاعر حنيناً ينطلق من لحظة «خدر» دافئة من شأنها أن تثير كوامن الأشواق والذكريات. لذلك يزاوج الشاعر بين هذه البواعث في صدور أبياته، وذكرياته وأشواقه في أشطارها الثانية، على نحو مطرد:

خليج! ما وشوش المحار في أذني
إلا سمعتك صوتاً دافىء الخدر
ولا ترنم ملاح بأغنية
إلا وضجت أغاني الغوص في السحر
ولا رأيت شراعاً ضمه أفق
إلا ومرت هواري الصيد في فكري

ولا يخفى ما تتضمنه صيغة النفي والاستثناء «ولا ... إلا» من تأكيد للشعور ودلالة على إطراده ودوامه.

ويتأكد المستوى الثاني مرة أخرى في قول الشاعر:

ولا احترقت بنار الشمس ثانية
إلا ابتردت بما خلّفت في ذكرى

فإن « نار الشمس » هنا لا يمكن إلا أن تمثل ما لقيه الشاعر في غيبته القصيرة من تجارب قاسية لم يجد مفراً منها إلا إلى ذكرياته التي يجد فيها البرد والسلام. فأغلب الظن أن الشاعر قد طاف في سفره بأقطار لعلها ليست في حرارة الخليج، لكن الخليج يقوم في خاطره رمزاً لحياة الفطرة النقية التي يحلم إنسان العصر الحديث بالعودة إليها كلما حزبته مشكلات الحضارة وحياتها المعقدة. وكما تمثل أطياف الذكرى صوراً من الحياة الجميلة « البسيطة »، كذلك تمثل أمنياتُ الشاعر إلى الخليج الحلم بالرجعة إلى تلك الحياة:

حتى أتيتك فامسح بالنسيم على
آهات جرحي... ورش الموج في شرري
وصبّ في مسمعي الظمآن ملحمة
من عالم الظل والألوان والصور
عن الشواطىء تغوي الشمس وجنتها
فترتمي في أصيل أحمر الخفر
عن اللآلئ في أصدافها رقدت
وخلّفت أعين الغواص للسهر

ولعلنا نلاحظ في هذه الصور، إلى جانب رمزها لعوالم الفطرة الجميلة ـ إشارات إلى تلك اللحظات الرومانسية من الحب المغلف بالأحلام والطهر، وبخاصة في البيتين الأخيرين.

وللبحر البسيط في الشعر العربي الجيد نغمة شجن منسابة نحسها ولا نكاد ندرك سرها إلا إذا اختبرنا بناء العبارات الشعرية اختباراً ممحصاً لنتبين شيئاً من طبيعة حروفها وتركيبها وإيقاعها. وقد يتكشف لنا حينئذ بعض ما يوحي بهذا الشجن العميق المنساب، وإن بقي في الأمر ما يعزّ على الأذن المجردة والنظر العقلي أن يكشفا كل أسراره، ولعل وسائل « الصوتيات » الحديثة يمكن في المستقبل أن تردّ تلك الأحاسيس المبهمة إلى حقائق صوتية وموسيقية ثابتة.

على أننا نستطيع أن نتلمس في بناء العبارة والأبيات عند الشاعر شيئاً مما يثيره هذا الشعر من شجن وما يتردد فيه من نغم شجي. ولعل أول ما يلفتنا من ذلك، كثرة تتابع الأصوات الممدودة وتعاقبها مع الحركات القصيرة في أجزاء الشطر أحياناً، والبيت

أحياناً أخرى وكأنها أمواج تعلو وتهبط، أو تهبط وتعلو.

ومن ذلك قوله مثلاً: «يا ساحر الموج والشطآن والجزر... عن ذكرياتي القدامى، عن هوى صغري، عن النجوم أذبناها بأكؤسنا... عن الليالي مشيناها على الوتر... أمر بالشاطىء الغافي فأوقظه... أقول شاعرك الولهان، تذكره... أشواقه بجنون البيد والمطر». ولعلنا نلاحظ في هذه النماذج انتهاء الحركات الممدودة بحركات القافية القصيرة، وكأن القافية تجيء «قراراً» لكل نغمة طويلة منسابة.

وقد تعكس الأصوات القصيرة والممدودة أحياناً طبيعة الحركة النفسية عند الشاعر وتَراوُحَها في لحظةٍ بين الحركة السريعة والخطرات البطيئة المتأملة، كما في قوله:

أتيـــت أمرح فوق الرمـــل... أنبشه
عن ذكريـاتي القـدامـى، عن هوى صغري

فالشطر الأول يمثل اللهو والحركة السريعة «أمرح... أنبش» وهو لهذا يخلو تماماً من الأصوات الممدودة إلا في نهايته، وكأن هذه النهاية الممدودة تمثل بدورها دوام «نبش» الشاعر عن ذكرياته. أما الشطر الثاني فمليء بالمدات الطويلة التي يمكن أن تلائم الذكريات القديمة وأحلام الطفولة البعيدة.

ونلاحظ ظاهرة مطردة في بناء بعض عبارات الشاعر تتمثل في «القطع» بين الجمل قطعاً من شأنه أن يؤكد الإحساس والحركة بما يثير من توقع حين لا تمضي الجمل في سياق لفظي أو معنوي متصل. ومن ذلك ما نراه في بيته السابق من فصله بين «أتيت» و«أنبشه» في قوله «أتيت أمرح فوق الرمل... أنبشه» وكأن في هذا الفصل عدولاً عن هذا المرح العابر القصير إلى التفتيش الممتع المؤلم عن الذكريات القديمة.

ومن ذلك أيضاً قوله:

ركبت سبعين بحراً... جبت أودية...
طـــارت بيَ الريـــح من أمن إلى خطر

ولا شك أن القطع هنا يؤكد الحركة التلقائية أو المضطرة، وكأن قوة خفية تقذف بالشاعر من البحار إلى الأودية إلى أجنحة الريح. ولعلنا نجد مثالاً قريباً من هذا في

الشعر العربي القديم، في قول عمر بن أبي ربيعة:

أخـا سفر... جواب أرض... تقـاذفت
بـه فلوات فهو أشعث أغبر

وقد يتحقق القطع بجمل حالية أو وصفية تبعث حركة ذهنية عند المتلقي حين يسمع اللفظ مفرداً، ولا يكاد يبدأ التفكير في معناه حتى يفاجئه تخصيصه بحالة من الحالات أو صفةٍ من الصفات تدعوه إلى معاودة التفكير من جديد. وذلك كما في قوله:

عن **النجوم... أذبنـاهـا** بـأكؤسنـا
عن الليـالي... **مشينـاهـا** عـلى الوتر
عن **الشواطـئ ... تغوي** الشمس وجنتهـا
فـترتمي في أصيـل أحمر الخفر
عن الـلآلئ ... **في أصـدافهـا رقـدت**
وخلّفـت أعـين الغواص للسهر

ويسلك الشاعر هذا المنهج في قصائد أخرى، منها قصيدة له عن الصحراء في ديوانه «قطرات من ظمأ» فيقول:

سأعـبر الجمر... **أجتـاز الوهـاد** إلى
نبـع عـلى قمّـةٍ في الأرض شمّـاء
وألمس الفجر... **أنضو عنـه** أرديـة
بيضـاء... **أنسجهـا** شعراً لحسنـائي
غـدا أعود من الصحراء.. **يحضنـني**
نصري... **أزف إلى عينيـك** أنبـائي

ولعل من أسباب شعورنا بالانسياب الموسيقي الشجي في هذا الشعر، أيضاً، مزاوجة الشاعر بين هذا الأسلوب من القطع، وبين أبيات يتصل فيها السياق ويكثر فيها العطف ويتحقق ما أشرنا إليه من «توازن» بين شطري البيت الواحد، كما في قوله:

ضحكـت، والحـب يرغـاني ببسمتـه
ونُحـت والحـب ليـل صاخـب الكـدر

عشت السعـــادة حلمـــاً لا يفـــارقـــني
وعشت أعنـــــــــف حزن في دم البشر

ولعلنا نلاحظ هنا أيضاً استخدام الجمل الحالية أو الوصفية «والحب يرعاني... والحب ليل... حلماً لا يفارقني». كما نلاحظ اعتماد الشاعر على ما لاحظناه عند غيره من الوجدانيين، من المقابلة بين شطري البيت الثاني، ومن عطف الألفاظ ذات الإيحاءات الوجدانية المتقاربة، كالمعهود في الشعر الوجداني، كقوله «يا ساحر الموج والشطآن والجزر... من عالم الظل والألوان والصور».

على أن الشعراء في هذه المرحلة لا يسرفون في استخدام تلك الألفاظ، بل ينتقون منها ألفاظاً، ربما سبق إلى استخدامها الوجدانيون في المراحل السابقة، لكنهم هنا يتخذون منها رمزاً محورياً لبعض المعاني النفسية. ومن تلك الألفاظ مثلاً «الجرح» أو «الجراح» كما في قول الشاعر:

حـــتى أتيتـــك فـــامسح بـــالنسيم عـــلى
آهـــــــات جرحي ورّش الموج في شرري

وقد يبني الشاعر صوراً مجازية تدور حول هذا اللفظ ذي الإيحاء الوجداني أو يستخدمه في تعبير بسيط مرسل. ومنه قوله في هذا الديوان:

- وحيد في صقيع الليل ينكأ **جرحه** ويرى
مسيلَ دمِهْ
ويعرف كيف يجري الدمع في الأعماق، لا الأجفانْ
- مـــا سرت من ظمـــأي إلا إلى قلقي
كـــأن كـــل حنـــان الأرض قـــد نضبـــا
مـــلء الجموع وجوه لست أعرفهـــا
وفـــي الوجـــوه عيـــون تتقـــن الكـــذبـــا
أودّ أن أتحدى الزيـــف ثـــانيـــة
فـــأفضـــح الجرح والإخفـــاق والسغبـــا

- أعِدْ لي حديث الظما والسراب
ورجِّعْ مع الليل لحن العذابْ
لعلّ الجراح التي صنتُها
بأعماق روحي تشق النقاب
- حملت إليك حرمان الصحاري
فكيف أحلتَه رِيّاً وخصبا!
وكيف صنعت من ظمأي نعيّماً
وكيف جعلت جوع الروح حبا!
وكيف نسجت دفئاً من شتائي
وكيف أعدت حتى الجرح عذبا!
- غفرت ما فعلت عيناك بي... ونسِي
جرحي اليمينَ التي وضّأتها بدمي
وقلت إني فتحت القلب فاغترفي
ما شئت من نبعه المعطاء.... وابتسمي
واليوم أفتح أجفاني على ألم
ينساب من ألم... ينصب في ألم!
- ويهمس الناس: أمرُ الله، حكمته
مصيرنا الموت... هذا درب من خلقوا
صبراً، وتجذبني الأيدي معزية
صبراً، وأمضغ بركاني وأختنق
حملت جرحيَ دنيا أنت فرحتها
وجنة أنت فيها الظل والألق
وجئت أيام لقيانا أباركها
وغبت في لحظات الأمس استرق
الليل والندوة الغراء عامرة
البحر والصيد والجذاف والشفق
وأنت... من بسمة بالبشر صاخبة
إلى شرود من المجهول ترتفق

حملتَ في صدرك الدنيا بأجمعها
وما تململتَ حتى خانك الرمقَ
وعشتَ معضلة الإنسان.... موقفَه
صمودَه... جرحه بالشك ينبثق

ومنه قوله في ديوانه «جزائر اللؤلؤ»:

- ولا تُسلميني لدرب الضياع
ولا تكِليني لجرح الضنا
- بُوحي بسر العمر، لا تترددي
ضيعتِ لي أمسي، فلا تُبقي غدي
ماذا لديك من الجراح لخافق
أبداً يعيش بجرحه المتدفق؟
- وهذي الأنجم الحيرَى تعدُّ عليَّ أيامي
وتهتف بي: أضعت العمر في تقديس أوهام!
وتصرخ: أين تمضي والدُّجى ينبوع آلام؟
وحيداً دونما أحد يواسي جرحك الدامي
- وحياتي تأوُّه ودموع
وجراح على بقايا جراح

ومن تلك الألفاظ الوجدانية الجديدة «النجمة» و«النجم» و«النجوم». وقد رأينا نماذج منها عند نزار قباني. ومنها قول الشاعر في هذه القصيدة:

عن النجوم أذبناها بأكؤسنا
عن الليالي مشيناها على الوتر

وقوله في أعماله الشعرية الأخرى:

أنا... وفلول من الذكريات
وصمت المساء... وبُقيا المنى

أحن إليـــك حنـــين الغريـــب

إذا ذكـر الأهــــل والمـوطنــــا

فـــأبحـــث عنـــك وراء النجوم

وبـــين الغيوم... وفي المنحنـــى!

أريد أن أمضي بعيداً... بعيد[1]

خلف الغيوم البيض... خلف النجومَ

أريد أن أجتاز هذي الحدود

أريد أن أنسى الدُّنَى... أن أهيم!

وكما تسبح في الأفق النجوم

وكحلم شارد ضل سبيلَهْ

غبت عني...

واحتواني ليليَ الداجي على ليل جديدْ

حافل بالوجد والرغبة والشوق البعيد

لا تسألي ماذا مصير حبّنا؟

لا تبحثي عن ومضة اشتياقْ...

لا شيء في أعيننا سوى الوجوم...

لا تعجبي إن فرّت الظلال

من أفقها... وغارت النجوم

لا تعجبي... فالحب لا يدوم!

... ونظرتِ لي، فـإذا عيونـك نجمـة

أفلتْ، فـلم تسطـع ولم تتوقّـدِ

فشهـــدت في عينيـــك مصرع نشوتي

أواه! مـــا أقسى ختـــام المشهـــد!

- عـــبرتَ عـــلى ربوات الشبـــاب

وغبـــت، كـــأنـــك لم تعـــبرِ!

---

(١) هذا النموذج وغيره من «الشعر الحر» ويختلف أسلوب الشاعر فيه عن أسلوبه في الشكل التقليدي، وليس من غايتنا في هذا البحث دراسة هذا الشكل الجديد وما يتصل به من قضايا.

فمــا ذكرتُــك ليــالي المنــى
ولا طفــــت في خــــاطر السُّمَّر
ومــــا زال نجم المساء البعيــــد
يضيء ... ببُعـــــــــدك لم يشعر!

وإذا كانت بعض الأماكن والأزمنة رمزاً للفطرة النقية عند هؤلاء الشعراء، فإنهم يجدون في الطفولة - كما يجد الناس جميعاً - رمزاً للبراءة والنقاء ويتمنون لو عادوا أطفالاً لا يشغلهم ما يشغل الكبار من هموم ولا يدنسهم ما يدنس وجدان الكبار من آثام. ومن ذلك قول نازك الملائكة[1]:

ليتــني لم أزل، كمــا كنــت، قلبــا
ليس فيــه إلا السنــا والنقــاء
كــلَّ يوم أبــني حيــاتيَ أحــلامــا
- وأنسى إذا أتــــانى المساءُ
فوق تــلِّ الرمــال أصرف أيــامي
- وأبنى مستقبــلاً من رمــالِ
لا أحسّ المــأساة حولي ولا أسمــع
- في الرمــل ألــف ألــف سؤالِ!
كــالعصــافير لــم أحيِّــر أحاسيسيَ
- يومــاً بمــا تقول الريــاحُ
فوق تــل الرمــال أرسم أشبــاهَ
- قصورٍ كأنهــا أشبــاحُ
وتمرُّ الساعــات بي وأنــا أبــني
- خفــايــا مــدينــة الأحــلامِ
أيُّ يوتوبيــا فقــدتُ وعزَّ الآن
- إدراكُهــا عــلى أيــامي!

---

(١) أغنية للإنسان ص٢٥٣.

مُلْــك يوتوبيــا الطفولــة . لو ترجــع!
- لــو لــم تكــن خبــال منــام!
إيــهِ تــلّ الرمــال . . . مــاذا تُرى أبقيــتَ
- لــي مــن مــدينــة الأحــلام؟

وللشاعرة قصيدة أخرى جيدة تصور انبثاق ذكريات الطفولة فجأة من « العقل الباطن » في ومضة خاطفة تبدو في حلكة اللحظات اليائسة . والقصيدة - برغم ما بها من « تصميم شكلي » - تتضمن فكرة مبتكرة حوّلتها الشاعرة إلى أحاسيس وصور ، وهي بعنوان « ذكريات » من ديوان « شظايا ورماد » . تقول الشاعرة في بعض مقاطعها :

كــان ليــلٌ . . . كــانــت الأنجم لغزاً لا يُحَــلُّ
كــان في روحيَ شيء صــاغــه الصمــت الممــل
كـــان في حسِّيَ تخـــدير ووعي مضمحـــلّ
كــــان في الليـــــل جمود لا يطـــــاقْ
كـــانـــت الظـلمـــة أســـراراً تــراق
كنت وحدي ، لم يكن يتبع خطوي ، غير ظلي
أنــا وحــدي ، أنــا والليــل الشتــائيُّ وظــلي!

كان صمت راكد حولي كصمت الأبديَّهْ
مــاتــت الأطيــار أو نــامت بأعشاشٍ خفيّه
لم يكن ينطــق ، حــتى الرغبــات الآدميــهْ
غــــير صوت رنّ في سمعي وذابـــــا
لحظــــةً ، لم أدرِ حـــتى أين غـــابـــا!
آه لو أدركــت من ألقــاه في الصمــت الممــلّ!
أتُراني لم أكن أمشي أنــا وحــدي وظــلي؟

كُنــت كــالظلمــة تمتــد إلى الأفــق الغريــبِ
كـــل شيء مغرق فيهـــا كقلـــي ، كشحوبي
ظلمـــة ممتـــدة كـــالوهم ، كـــالموت الرهيــب
غـــير ضوء خـــافـــت مرَّ بجفـــني
لحظـــةً ، لم تـــدر مـــاذا كـــان ، عيـــني
كـــان ضوءاً لونُـــه لونُ خيـــالٍ مضمحـــلٍّ

مرَّ بي لمحاً وأبقانا، أنا وحدي وظلي!
كان في الجو الشتائيِّ ارتعاش وجمودُ
جمد الظل من البرد وغشّاه الركود
ليلة يرجف في أجوائها، حتى الجليد!
غير دفء طاف في قلبي الوجيعِ
فُزت فيه من شتائي بربيع
وإذا في عمق قلبي فرحة الفجر المطلِّ
غير أني كنت في الليل أنا وحدي وظلي!

وتختتم الشاعرة القصيدة بتساؤل يوحي بطبيعة الحلم الذي يختلط فيه الشك باليقين:

كان قلبي متعَباً يسكنه حزن فظيعُ
رقصت فيه وشدّته إلى الجرح دموع
صُوَرٌ في قعره يصبغ مرآها النجيع
كان... لكنّ يداً مرّت عليهِ
حملت بعض تحاياها إليه
باركتْ آلامه السوداء... كانت يدَ طفلِ
أيّ طفل؟ لم يكن في الليل غيري، غير ظلي!

ونلاحظ في هذه المقطوعات تطوراً جديداً في الشعر الوجداني يبدو نابعاً من تأثر الشعراء بالاتجاهات النفسية في الأدب والنقد، وكأنما «تحلل» الشاعرة نفسها في ذلك الموقف محاولة أن تنفذ إلى أعماق عقلها الباطن لتدرك سر هذه الومضات من النور والراحة النفسية العارضة في تلك اللحظات المليئة بالظلام والكآبة. وقد تبع ذلك تطور في لغة القصيدة وبناء عباراتها واقتربت من بعض تعبيرات الواقعية التي كانت قد بدأت تظهر حينذاك، فخفّ توترها وبطؤَ إيقاعها بتلبُّث الشاعرة عند اللحظة النفسية وتعمّقها في وصفها وتحليلها، وإن حافظت بوجه عام على روح العبارة الوجدانية المألوفة.

ومن الحنين إلى الطفولة والفرار إليها قول غازي القصيبي في «معركة بلا راية»:

... أقول إني أخو حزن، أخو ألم
يودّ لو عاد طفلاً ضج وانتحبا

لو أَلْمَ الرأس صــدراً لا يضيــق بــه
وراح يشكو إليـــه السقم والتعبــــا!

وترتبط الرغبة في العودة إلى الطفولة ومعاهدها عند كثير من الشعراء ، بالقرية وذكرياتها وطبيعتها وطيبة أهلها ، وبالحب الأول وبراءته وعفته. ومن ذلك قول الشاعر[1] :

هــلاّ رجعتَ بــأيــامي إلى حقــبٍ
خضــراء تُزهـر فــي عمري ووجــدانــي
أيّــامَ كنــت عــلى شفَــتيّ أغنيــة
وكنــت خفقــة إلهــام بفنــان!
أراك في الليـــل ، في الآفـــاق ، في صورٍ
مــلء الحيــاة ، وفي أعمــاق إنسان
وأسمع اسمـك في نبـض البـذور ، وفي
عطـــفٍ يولّـــده بـــالشوق قلبـــان
فقـــد عرفتـــك في فجري ، بقريتنــا
صـــدراً يضمّ وجودي منـــه كفّـــان
وقيـــل : في كـــل شيء سرت تلمحـــه
تحسه بـــين فُجّـــار ورهبـــان
وفـــي الزهـــور تشم الـــرُّوح نفحتـــه
وفي الخريـــف يُرَى من غـــير أغصـــان
مُــذْ صرتُ شيئــاً يجوب العقـلُ عـالَمـه
أسلمــتُ يومــي لإطراقــي وأحزانــي
مــا كــان أسعـدني طفـلاً بمـا عرفتْ
نفسي وراء جهـــالاتي وقضبـــاني
واليوم أخشى عــلى المصباح ، قــد ذبلـت
أضواؤه وتوارى بـــــين أجفـــاني

★ ☆ ★

---

(١) عبده بدوي ـ ناقة نور ص٤٤ .

وقد اختلط الحنين إلى الوطن وإلى مراتع الطفولة والصبا ببعض النزعات الواقعية عند هؤلاء الشعراء الوجدانيين فتحدثوا عن حياة الفلاح وما فيها من فقر وجهد، وإن لم يصل حديثهم إلى حد الواقعية الكاملة. فقد ظلت صورة هذه الحياة ممتزجة بذكريات الريف الجميل موشاة بألوان من الطبيعة النقية تغطّي على ما في الواقعية من نظرة ساخطة ناقدة، وظلت هذه الصور أقرب في طبيعتها الوجدانية إلى ما في شعر محمود حسن إسماعيل من رثاء لحال الفلاح، وإن اختلف أسلوبها الفني فقلّ فيه التوتر والرصانة ومال إلى خصائص «الشعر الحر».

وقد تبدو الرغبة في العودة إلى الطبيعة والفطرة والفرار من أثقال الحياة ووطأة الناس في صورة أمنيات معهودة في الشعر الوجداني القديم والحديث، لكنها عند هؤلاء الشعراء تتأثر ببعض صور الشعر الأوروبي وتجنح إلى الإيغال في التجسيم وبخاصة إذا كانت من الشعر الحر، إذ يتسم هذا الشعر بالميل إلى استقصاء الصورة وبنائها من «جزئيات» صغيرة متكاملة. ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور، من ديوانه «أحلام الفارس القديم»:

... لو أننا كنا كغصنيْ شجره
الشمس أرضعت عروقنا معا
والفجر روّانا ندًى معا...
ثم اصطبغنا خضرةً مزدهره
حين استطلْنا فاعتنقنا أذرُعا،
وفي الربيع نكتسي أثوابنا الملوَّنة
وفي الخريف نخلع الثياب، نعرَي بَدَنا
ونستحمُّ في الشتاء، يُدفئنا حُنوُّنا!

لو أننا كنا بشط البحر موجتينْ
صُفِّيتا من الرمال والمحارْ
تُوِّجتا سبيكةً من النهار والزَّبَدْ
أسْلَمتا العنان للتيّار
يَدْفعنا من مهدنا للحدنا معا
في مشية راقصة مدندنه
تشربنا سحابة رقيقه

تذوب تحت ثغر شمسٍ حلوة رقيقه
ثم نعود موجتين توأمين
أسلمنا العنان للتيار
في دورةٍ إلى الأبد!
من البحار للسماء ... من السماء للبحار!

لو أننا كنا نجمتين جارتين
مِن شرفةٍ واحدة مطلعُنا
في غيمة واحدة مضجعنا
نُضيء للعشاق وحدهم، وللمسافرينْ
نحو ديار العشق والمحبه
وللحزانَى الساهرين الحافظين موثقَ الأحِبه
وحين يأفل الزمان يا حبيبتي
يُدركنا الأفول
وينطفي غرامنا الطوين بانطفائنا
يبعثنا الإله في مسارب الجنان دُرّتين
بين حصًى كثير ...
وقد يرانا مَلَك إذ يعبر السبيل
فينحني، حين نشدّ عينه إلى صفائنا
يلقطنا، يمسحنا في ريشه، يُعجبه بريقنا
يرشقنا في المفرق الطهور!

لو أننا كنا جناحيْ نَوْرَسٍ رقيقْ
وناعمٍ لا يبرح المضيق
محلّق على ذؤابات السفُنْ
يبشر الملاّح بالوصول
ويوقظ الحنين للأحباب والوطن
منقارُه يقتات بالنسيم
ويرتوي من عرَق الغيوم
وحينما يجن ليل البحر يطوينا معاً ... معا

ثم ينام فوق قلع مركب قديم .
يؤانس البحّارة الذين أُرهقوا بغربة الديار
ويؤنسون خوفه وحيرته
بالشدو والأشعار
والنفخ في المزمار .

وهذه الصور - كما نرى - صور رومانسية خالصة يحلم الشاعر فيها بعالم خيالي عماده الصفاء والجمال والحب ، لكنه لا يبدو فراراً من المجتمع والناس كما كان يصرّح الشاعر العذري القديم في بعض أمنياته كقول أبي صخر الهُذَلي :

تمنيت من حبي عُلَيَّةَ أننا
على رمَث في البحر ، ليس لنا وَفْرُ
على دائم لا يعبر الفُلكُ موجَه
ومن دوننا الأهوال واللُّجج الخضر
فنقضيَ همّ النفس في غير رقبة
ويُغرق من نخشى نميمته البحر

وإن كان المجنون قد تمنى بعض هذه الأمنيات الخيالية وعبّر عنها بأسلوب الشعر القديم في التركيز والبعد عن الاستقصاء والإفاضة ، في قوله :

ألا ليتنا كنا غزالين نرتعي
رياضاً من الحوذان في بلد قفرِ
ألا ليتنا كنا حمامَيْ مفازة
نطير ونأوي بالعشيّ إلى وكر
ألا ليتنا حوتان في البحر نرتمي
إذا نحن أمسينا نلجّج في البحر

والحق أن استقصاء الصورة الشعرية سمة غالبة في الشعر الجديد تفرق بينه وبين طبيعة الشعر القديم ، كالذي نراه في هذه الصور السريعة المركزة عند المجنون ، وتلك الصور المتعاقبة ، التي لا ينتقل الشاعر الحديث من إحداها إلى الأخرى قبل أن يفصل

أجزاءها ويربط بينها بإحساس واحد عام. وقد بلغ الشاعر في معجمه الشعري وبناء عبارته وزبناء مستوى بديعاً من الغنائية، ومن الخيال الذي لا يكتفي بما اكتفى به الشاعر الشعبي من أمنيات تتصل بالأحياء من غزلان وحمام وحيتان، بل مدّ أمنياته لتشمل كثيراً من مظاهر الحب في الطبيعة، شجرها وموجها ونجومها، رابطاً ذلك كله بثنائية مشتركة بين هذه الصور جميعاً، في معجم شعري شفاف حافل بالإيحاء.

وتظل عاطفة الحب عند كثير من هؤلاء الشعراء ممتزجة بمعاني الحرمان والهموم والأشواق، وإن بدت فيها عند بعضهم نزعة توحي ببعض المعاني «الحسية» لكنها لا تقترب من هذا الاتجاه بمعناه «الصحيح»، بل يكتفي الشاعر باستخدام بعض ألفاظ وتعبيرات ومجازات ذات إيحاء «مترف» يقف وسطاً بين الوجدانية والحسية ولا يخلو من أشواق الوجدانيين وتهويماتهم. ومن ذلك قول حسن عبد الله القرشي في قصيدة بعنوان «النغم الأزرق» من ديوانه المسمى بهذا الاسم:

اقتربي كالظن، لا تقلقي
مصباحُنا من طلعةِ المَشْرِقِ
ومن عطايا الفجر أيامُنا
وهينمات الحُلُم الأزرق
وكالعصافير إذا غرّدت
من سكرةٍ في روضها، زقزقي!
وعرّشي كالزهر يا واحتي
فخيمتي في المنحنى الضيّق
تأبى انطلاقاتي سوى بسمة
تُرعشها من ثغرك المونقِ
وغيْرَ أطيافٍ شراعية
تنساب من زورقنا المورق
وتنكر الأنسام في حقلنا
غير تلاحين الهوى الريّق
مزرعة البَوْح ودَنّ الشذا
ما عشت من نهر الرؤى أستقي

أسبـــح في وادي المنـــى ذاهـــلا
وأنتشـي بـــــالنغـم الأزرق

ولعلنا نلاحظ بعض تلك التعبيرات الجديدة التي أشاعها بعض روّاد هذا الاتجاه في قول الشاعر « هينمـــات الحـــلم الأزرق . . . مزرعـــة البوح . . . دن الشذى . . . النغم الأزرق » . وهي تعبيرات ليست بعيدة عن طبيعة الشعر الوجداني عند بعض الشعراء في المرحلة السابقة وبخاصة عند نزار قباني .

وقد يتحدث الشاعر في هذا الاتجاه عن بعض همومه ، لكنه حديث ـ على حرارته ـ ينطوي على كثير من « التلطف » والخفة المتمثلة في إيقاع بعض القوافي التي شاعت عند بعض هؤلاء الشعراء . ومن ذلك قول حسن عبد الله القرشي أيضاً بعنوان « شقية » ـ وهو عنوان نصادف كثيراً من أمثاله عند أصحاب تلك النزعة ـ من ديوانه « ألحان منتحرة » :

لقيتُهـــا في ذات أُمسيَّـــةْ
واجمـــة تشـدو بـــأغنيَّـــةْ
وومـــض إعجـــاب تراءيتُـــه
في لمـــح عينيهـــا بعينيّـــه
قلـــتُ : فتـــاتي . . . لا عراك الضنـــا
كمـــا عرا كـــل أمـــانيّـــه
رقيقـــة أنـــت ، وللحـــزن فـــي
صوتـــك إحساساتُ حوريّـــه
شقيـــة أنـــت ، فهـــل لي أنـــا
أنـــا الشقي ، أعطيـــك مـــا فيّـــه؟
إني بـــذرت الحَـــبَّ هـــل تلقطـــينْ
من حَـــبِّ حُـــبي بـــذْرَ كفيّـــه؟
حقيقـــة أنـــت ، ولكنـــني
قبضـــة أوهـــام سرابيّـــه
إنـي خيـــاليّ ، أنـــا شاعـــر
أعيـــش أيّـــامـــاً خيـــاليّـــه

كـــل جيـــاتي تنتهي ، أمـــلي

أسطـورة تمضـي خرافيّـــــــــه

حَصــــادِيَ الشعــر ، وللشعــر فــي

قلـــبي جــراح كـــاللظـي حيّـــه

لا تسأليـــني : أنـــتَ أحببْتَـــني ؟

بـــل سائــلي قلـــبي وعينيّـــه

على أن نغمة جديدة قد بدأت تتردد في ثنايا التجربة العاطفية ، تبدو فيها المرأة شريكة حياة ورفيقة عمر ، وعوناً على مواجهة الهموم ، لا منقذاً منها كما كانت عند كثير من شعراء المرحلة السابقة . وقد تصل هذه الصورة إلى حد الواقعية بالمشاركة في نضال سياسي واجتماعي ، أو يكتفي الشاعر من ذلك بالإشارة إلى المشاركة الوجدانية في مواجهة هموم الحياة أو الفرحة بالانتصار عليها . ويخلص مثل هذا الشعر من المعجم المألوف في تجربة الحب إلى معجم وصور جديدة أكثر « رقة » وعصرية . ومن ذلك قول الشاعر السوداني محي الدين فارس من قصيدة بعنوان « السلام الأخضر » من ديوانه « الطين والأظافر » :

أُنظري . . .

أصابع الفجر على شُبّاكنا المنوِّر

قد نمنمت ستارةً من نسجها المشَجَّر

واستيقظت جاراتنا، الأطيارُ ،عند الشجر

تصغي إلى حديثنا المنغوم في تستّر

وهذه الشمس على ذوائب الخميلهْ

أرخت ضُفائر السني . . . جديلة ، جديله!

حبيبتي حبيبتي ، يا زهرة القرنفلِ

يا غنوة هامسة على شفاه الجدول

حبيبتي ، حبيبتي ، يا أخت قلبي الشاعر

سُوقي معي الرّياحَ عن درب الحياة الأخضرِ

مُدِّي معي يديك نقطفْ زهرات السَّوْسنِ

وفي دروب العوسج

خوضي معي . . . خوضي إلى ضفاف الوَهَج

سنفرش الدرب غداً بالفلِّ والبنفسج
إني هنا أرسم لوحات السلام الأخضر!
ليصبح الوجود غنوة تموج بالعبيرْ
ليهمس الغدير للغدير
لتصدح الطيور للطيور
لتلتقي الدموع بالدموع، والجراح بالجراح
ليلتقي الإنسان بالإنسان في عناقْ
وفي رُبَى إفريقيه، وفي ليالي آسيه
فلا تئنّ راعيه
ولا تنوح ساقيه
وطفلتي فراشة تموج فوق الرابيه

ومن مظاهر التجديد في هذا الشعر ما نصادف فيه من تجسيم عصري جديد تخلو عبارته من التوتر والرصانة ويوحي إيقاعه الهادىء بالفرحة العميقة الغامرة، من مثل حديثه عن أصابع الفجر وما نسجت من ستائر مشجرة، وعن ذوائب الخميلة وقد أرخت ضفائر السني جديلة جديلة، وتسميته بعض الأزهار «العصرية» كالسوسن والفل والبنفسج، وقوله «ليلتقي الإنسان بالإنسان» بعد أن ارتبط لفظ «الإنسان» عند هؤلاء الشعراء، وفي الاتجاه الواقعي، بمعاني المحبة والعدالة.

★ ★ ★

وقد شاعت نظرية الالتزام عند الواقعيين وبدأ أصحاب هذا الاتجاه يتحدثون عن القضايا السياسية والاجتماعية حديثاً يصدر عن موقف خاص و «التزام» بفلسفة معينة، وبدأ الشعر يتغير في معجمه وصوره وأسلوبه ليواجه طبيعة تلك النظرة الواقعية.

على أن كثيراً من الشعراء ظلوا في تعبيرهم عن قضايا السياسة والمجتمع يتبعون المنهج الوجداني وإن تسربت إلى صورهم وعباراتهم بعض آثار الاتجاه الجديد. وقد يغلب الاتجاه الوجداني على شاعر بعينه، وقد نجد عند الشاعر الواحد تأرجحاً في الديوان الواحد بين الوجدانية والواقعية. ومن الموقف الوجداني من التجربة القومية قول

محيي الدين فارس في ديوانه السابق، من قصيدة بعنوان «بلادي»:

لأوّل مرّه
أحسّ بأنيَ حرّ، وأن بلاديَ حره
وأن سمائيَ حرّه
فلا طيرَ فيها يناوئ نجمي
ولا طيف غيمٍ
وأن الطريق الذي قد رصفناه يوماً جماجمْ
سنغسله بالعبير ونفرشه بالبراعم
وشدوِ الحمائم
إذا الفجر مدّ الجناحا
وألقى على الشاطئين الوشاحا...
بلادي أنا، يا بلاد الكنوز الغنيه
تمد يداً مثل قلب النجوم، بيضاء مثل صفاء الطويّه
إلى كل شعب.

ونلاحظ استخدام الشاعر للألفاظ والعبارات والمجازات الرومانسية، من مثل قوله: «فلا طير فيها يناوىء نجمي، ولا طيف غيم... سنغسله بالعبير ونفرشه بالبراعم وشدو الحمائم. إذا الفجر مد الجناحا، وألقىَ على الشاطئين الوشاحا». ويكتفي الشاعر - في هذه القصيدة - بتلك الإشارات الرومانسية فلا يخوض في التفصيلات الواقعية المألوفة في الاتجاه الواقعي، ولا ترتفع نبرته وتزداد حدة إيقاعه كما نرى في الشعر القومي والسياسي.

وقد اختلف موقف الشعراء من بعض القضايا القومية والسياسية الكبرى وأهمها فلسطين، فعبر بعض الشعراء عنها بما يواكب ما أثارت من أوضاع سياسية واجتماعية وقومية ودولية. وعبر عنها آخرون كتجربة فقدٍ كبرى ومأساة إنسانية جسيمة امتزجت بالموت والغربة والحنين. وقد يجمع الشاعر الواحد في أعماله الشعرية بين الاتجاهين. ويطول المقام لو أردنا استقصاء النزعة الوجدانية في هذا الشعر، وحسبنا أن نشير إلى أنها تتسم بما يتسم به الشعر الرومانسي عامة من تصوير لمعاني الفقد والغربة والحنين على نحو أكثر حدة مما نألفه في التجربة العاطفية العامة، ويمتزج فيها - في الأغلب - التناول الوجداني بالموقف السياسي امتزاجاً يختلف في الخفاء والوضوح.

وما زال الاتجاه الوجداني - برغم غلبة الواقعية واتجاهات جديدة أخرى على كثير من ألوان الأدب - قائماً عند شعراء يقصرون أغلب شعرهم عليه، وشعراء يراوحون بينه وبين نزعات نفسية وفنية أخرى. على أن ما جدّ على المجتمع العربي - والإنساني عامة - من تطور في الحياة الاجتماعية والسياسية في السنين الأخيرة قد أضعف من شأنه إلى حد كبير، وغيّر من طبيعته الفنية فلم يعد خالصاً للعواطف الفردية المطلقة وحدها، ولم يعد معجمه وصوره وتعبيراته محمّلة كما كانت بالأحاسيس الحادة والخيالات المهومة.

ومهما يكن من شيء فإن العواطف الإنسانية كانت وما تزال منبعاً فياضاً للأدب والفن في كل العصور. ولعل ما نشهد من عودة في بعض فنون الأدب، كالرواية، إلى التجارب العاطفية الخالصة يوحي بأن إنسان العصر الحديث في أيامنا هذه ربما ضاق بتعقد الحضارة وزاد شكّه في مستقبلها، وودّ لو استطاع أن يستقبل الحياة من جديد بعواطفه وخياله و«ذاتيته»، وإن كنا نستطيع القول بأن موجة الوجدانية قد انحسرت بوجه عام ولم تعد حركة أو ظاهرة مشتركة كما كانت عند نشأتها وإبان ازدهارها، بل عادت - كما كانت من قبل - تعبيراً فردياً عن العواطف الإنسانية المألوفة في الأدب والفن في كل العصور.

وقد كان الاتجاه الوجداني ذا أثر بالغ في الشعر العربي، فغيّر من طبيعة تجاربه ومن صورته الفنية التي ظلت ثابتة - على شيء يسير من الاختلاف - طوال العصور، وجعله قادراً على أن يعبر عن مرحلة انتقال حضارية كبيرة لم يمر المجتمع العربي بمثلها منذ قرون، فصوّر ما انطوت عليه من تناقض وما حفلت به من قيم إيجابية وأخرى سلبية، وشارك بما فيه من نظرات اجتماعية ومُثل أخلاقية في توازن المجتمع إبان ذلك الانتقال الكبير.

وقد اتخذ ذلك الاتجاه من الطبيعة والحب وسيلة للدعوة إلى تلك المثل في إطار من إكبار الجمال والنفور من الدمامة في مظاهر الحياة والسلوك، فأسهم بهذا في تطور الحس الحضاري والجمالي في المجتمع العربي الجديد. وقد حاولنا أن نصحح الفكرة السائدة عن هذا الاتجاه، من أنه اتجاه لا يحفل إلا بالعواطف الفردية الحادة والعوالم الخيالية الجامحة، فبيَّنا ما تنطوي عليه تلك العواطف والعوالم من مستويات نفسية وفنية تتجاوز تلك الأحاسيس الفردية إلى تصوير أشواق الإنسان وطموحه، وقلقه وهمومه في مرحلة من شأنها أن تثير في النفس كل هذه الألوان من العواطف والأحاسيس.

ومع جدّة تلك التجارب وتعقدها ، حرص أصحاب الاتجاه - كل حسب طاقته وثقافته - على أن يظلوا مرتبطين بالتراث الشعري القديم ، نابذين منه ما لم يعد صالحاً للعصر الحديث ، موفّقين بينه وبين طبيعة الحياة العصرية والتجربة الذاتية الجديدة . وقد قاموا في هذا المجال بدور كبير في تطور ألفاظ اللغة وأساليبها فأحيوا كثيراً من الألفاظ القديمة وبثوا فيها حياة جديدة ، وأغنوا ألفاظ اللغة بكثير من الظلال والإيحاءات التي لم تكن لها من قبل ، وابتكروا كثيراً من التعبيرات والتراكيب والصور المجازية ، حتى أصبح لهم أسلوب متميز يتعرف عليه المتلقي بسماته اللغوية والفنية الملحوظة .

ولا شك أن الدارسين قد ألموا بشيء من هذا في أبحاث سابقة ، لكني حاولت أن أضع الاتجاه في سياق متطور منذ بدايته حتى انحساره لنتابع نمو خصائصه الموضوعية والفنية ، موجّهاً جُلَّ اهتمامي إلى الدراسة الفنية التي لا يعني الدارسون بها قدر عنايتهم بطبيعة التجربة وظروفها الحضارية .

وأرجو أن أكون قد وفقت إلى ما وعدت به في مقدمة هذه الدراسة ، والله ولي التوفيق .

مراجع:

أحمد زكي - أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث. د.كمال نشأت - القاهرة ١٩٦٧.

الأعمال الكاملة - أحمد عبدالمعطي حجازي - دار العودة ١٩٧٣.

الأعمال الكاملة - صلاح عبدالصبور - دار العودة ١٩٧٢.

الأعمال الكاملة - نازك الملائكة - دار العودة ١٩٧١.

الأعمال الكاملة - نزار قباني - منشورات نزار قباني - بيروت.

« الشيخ » إبراهيم اليازجي - عيسى باشا - دار المعارف بمصر ١٩٥٥.

الأدب العربي المعاصر في مصر. د. شوقي ضيف. دار المعارف ١٩٥٧.

أدب المازني - د. نعمات أحمد فؤاد. الخانجي ١٩٦١.

أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية - جورج صيدح - معهد الدراسات العربية ١٩٥٦.

أحلام الفارس القديم - صلاح عبدالصبور. دار الآداب ١٩٦٩.

إشراقة - التيجاني يوسف بشير. دار الثقافة ١٩٧٢.

أشعار من جزائر اللؤلؤ - غازي القصيبي ١٩٦٠.

أغاني الحياة - أبو القاسم الشابي. الدار التونسية للنشر ١٩٧٠.

أغاني الدرويش - رشيد أيوب. دار صادر ١٩٥٩.

أغاني الكوخ - محمود حسن إسماعيل. دار الكاتب العربي ١٩٦٧.

ألحان منتحرة - حسن عبدالله القرشي. دار العلم للملايين ١٩٦٤.

أفاعي الفردوس - إلياس أبو شبكة. دار المكشوف ١٩٦٢.

أنداء الفجر - أحمد زكي أبو شادي ١٩٣٤.

أنشودة المطر - بدر شاكر السياب - مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦٩.

الأيوبيات ـ رشيد أيوب. دار صادر ١٩٥٩.
باقة نور ـ عبده بدوي. القاهرة ١٩٦٠.
تذكار الماضي ـ إيليا أبو ماضي. الإسكندرية ١٩١١.
تطور النقد العربي الحديث في مصر. د. عبدالعزيز الدسوقي. القاهرة ١٩٧٧.
الجداول ـ إيليا أبو ماضي. دار العلم للملايين ١٩٦٠.
جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ـ د. عبدالعزيز الدسوقي. معهد الدراسات العربية ١٩٦٠
حديث الأربعاء ـ طه حسين. دار المعارف ١٩٥٧.
حياة مطران ـ طاهر الطناحي.
الخمائل ـ إيليا أبو ماضي. دار العلم للملايين ١٩٦٩.
الديوان ـ العقاد والمازني.
ديوان إسماعيل صبري ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٨.
ديوان البارودي ـ المطبعة الأميرية. القاهرة ١٩٥٤.
ديوان بدر شاكر السياب. دار العودة ١٩٧٤.
ديوان حافظ إبراهيم. بيروت ١٩٦٩.
ديوان الحبوبي. مكتبة العرفان.
ديوان الخليل. دار الهلال القاهرة ١٩٤٩.
ديوان خليل مردم. المجمع العلمي العربي ـ دمشق.
ديوان الرافعي. القاهرة ١٩٠١.
ديوان شبلي الملاط. بيروت ١٩٢٥.
ديوان العباسي. الدار السودانية ١٩٦٨.
ديوان عبدالرحمن شكري. الإسكندرية ١٩٦٠.
ديوان العقاد. أسوان ١٩٦٧.
ديوان علي محمود طه. دار العودة ١٩٧١.
ديوان عمر أبو ريشة. دار العودة ١٩٧١
ديوان الكاظمي. الحلبي. القاهرة ١٩٤٨.
ديوان القروي. وزارة التربية والتعليم بمصر ١٩٦١.
ديوان معروف الرصافي. بيروت ١٩١٠.

ديوان الهمشري. وزارة الثقافة بمصر ١٩٧٤.
ديوان وديع عقل. بيروت ١٩٣٩.
رفائيل - ترجمة أحمد حسن الزيات. القاهرة ١٩٦٧.
رفيف الأقحوان - نقولا فياض - بيروت ١٩٥٠.
الشاطىء المجهول - سيد قطب.
شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث - د. عبد الحي دياب. دار النهضة العربية ١٩٦٩
شظايا ورماد - نازك الملائكة - بغداد ١٩٤٩.
الشعر والشعراء في السودان - أحمد أبو سعد. بيروت ١٩٥٩.
الشعر والشعراء في العراق - أحمد أبو سعد. بيروت ١٩٥٩.
الشعر العربي في المهجر - د. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. دار صادر ١٩٥٧.
شعراء السودان - سعد ميخائيل. مطبعة رعمسيس. القاهرة.
الشعراء الأعلام في سوريا - سامي الدهان ١٩٦٨.
شعراء الرابطة القلمية - د. نادرة السراج. دار المعارف بمصر ١٩٥٧.
شعراء سوريا - بدر الدين الحامد.
شعراء العصبة الأندلسية في المهجر - د. عمر الدقاق. دار الشرق بيروت ١٩٧٣.
شعراء مجددون - مصطفى السحرتي. رابطة الأدب الحديث ١٩٥٩.
شعراء من لبنان - السيد علي إبراهيم. بيروت ١٩٦٤.

الشفق الباكي - أحمد زكي أبو شادي. القاهرة ١٩٥٦.
الشوقيات - أحمد شوقي - دار الكتب المصرية ١٩٤٦.

الطين والأظافر - محيي الدين فارس. القاهرة ١٩٥٦.
عباس العقاد ناقداً - د. عبدالحي دياب. الدار القومية ١٩٦٥.

عبير الأرض - فوزي العنتيل. دار الفكر العربي ١٩٥٦.
على بساط الريح - فوزي معلوف. ريودي جانيرو ١٩٢٩.
الغربال - ميخائيل نعيمة. دار صادر بيروت ١٩٦٠.

في الميزان الجديد - محمد مندور. مكتبة نهضة مصر.
قال المساء - ملك عبدالعزيز. الدار القومية ١٩٦٦.

قطرات من ظمأ ـ غازي القصيبي. بيروت ١٩٦٩.
قطرة من يراع في علم الأدب والاجتاع. أحمد زكي أبو شادي القاهرة ١٩١٠.
ليالي القاهرة ـ إبراهيم ناجي. دار العودة ١٩٧٣.
مأساة الحياة وأغنية للإنسان ـ نازك الملائكة. دار العودة ١٩٧٠.
مجنون ليلى ـ أحمد شوقي. دار الكتاب العربي. بيروت
المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران. دار صادر ١٩٤٩
مصرع كليوباترا ـ أحمد شوقي.
معركة بلا راية ـ غازي القصيبي. بيروت ١٩٧١.
النظرات ـ مصطفى صادق الرافعي. القاهرة.
النغم الأزرق ـ حسن عبدالله القرشي. دار الآداب ١٩٦٦.
هاملت ـ ترجمة د. عبدالقادر القط. وزارة الثقافة بالكويت ١٩٧١.

فهرس الأعلام

(أ)

(ن)

(و)

(ي)

فهرست

المرحلة الثانية

المرحلة الثالثة